I 2768

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

— *Cărțile populare* (Mihai Moraru, Felix Karlinger – Salzburg, P. Cernovodeanu, Al. Cizek);
— *Cronici și cronicari* (D. Velciu, Cătălina Velculescu, Mircea Anghelescu, M. Cociu, Liviu Onu);
— *Cantemiriana* (Ioana Em. Petrescu, Dragoș Moldovanu, Liliana Botez);
— *Documentar* (Mihai Mitu);
— *Critică și bibliografie* etc.

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM 25

1

ianuarie—martie

1976

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 25, NR. 1, 1976

1990

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Redactor şef: GEORGE MUNTEAN
Redactor şef adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1961 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia şi primirea la timp a revistei, vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, Calea Victoriei 125, sectorul I (de unde publicaţia noastră poate fi procurată şi direct, sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:

Bd. Republicii, nr. 13, Bucureşti III

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 25
Nr. 1, 1976

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IAȘI 2022

Pag.

Cărțile populare

MIHAI MORARU, Structuri narative în literatura română veche 5
FELIX KARLINGER (Salzburg), Frammenti sulla divulgazione del motivo di Sant'Alessio nella letteratura neolatina 21
PAUL CERNOVODEANU, Variante autonome ale *Războiului Troadei* și circulația lor 29
AL. CIZEK, Considerații asupra primei traduceri a *Istoriilor* lui Herodot . . . 37

Cronici și cronicari

D. VELCIU, Izvodul lui Miron logofătul 45
CĂTĂLINA VELCULESCU, Continuitate și salt în transmiterea variantelor *Letopisețului Cantacuzinesc* 51
MIRCEA ANGHELESCU, Asupra cronicilor muntene din a doua jumătate a secolului al XVII-lea 65
MIRCEA COCIU, Paternitatea *Anonimului Brîncovenesc* în lumina criticii interne 71
LIVIU ONU, Aspecte în tradiția manuscrisă a cronicii lui Ion Neculce . . . 83

Cantemiriana

IOANA EM. PETRESCU (Cluj-Napoca), Monocheroleopardalul. Lecturi cantemiriene 103
DRAGOȘ MOLDOVANU (Iași), Sintaxa narațiunii în *Istoria ieroglifică* 109
LILIANA BOTEZ, Elemente de umanism popular în legendele turcești receptate de Dimitrie Cantemir 125

Documentar

MIHAI MITU, Contribuții la istoria relațiilor culturale italo-polono-române în sec. al XVII-lea și al XVIII-lea 137

23346

Critică și bibliografie

DOINA CURTICĂPEANU, *Orizonturile vieții în literatura veche românească* (Mihai Moraru); ILIE CORFUS, *Însemnări de demult* (M. Anghelescu); ENACHE PUIU, *Viața și opera lui Miron Costin* (Liliana Botez); A. DE GUEVARA, *Ceasornicul domnilor*, trad. de N. Costin (M. Anghelescu); GH. CHIVU și MARIANA COSTINESCU, *Bibliografia filologică românească. Sec. al XVI-lea* (Dan Constantin); OVIDIU, *Metamorfoze*, traducere de Barbu Scarlat Tîmpeanu (Gh. Ceaușescu); ILIA GOLENIȘCEV — KUTUZOV, *Literaturile slave* (Elena Tacciu); Symposium „*L'epoque phanariote*" *21—25 octombrie 1970. A la mémoire de Cléobule Tsourkas* (Cornelia Papacostea Danielopolu) 143

TOME 25
No. 1, 1976

The Review of Literary History and Theory

Summary

Pag.

Folk Books

MIHAI MORARU, Narative Structures in Old Romanian Literature 5
FELIX KARLINGER (Salzburg), Frammenti sulla divulgazione del motivo di Sant'Alessio nella letteratura neolatina 21
PAUL CERNOVODEANU, Autonomous Variants of the *War of Troy* and their Circulation 29
AL. CIZEK, Considerations of the First Translation of Herodot's *Histories* 37

Chronicles and Chroniclers

D. VELCIU, The Source of Miron the Chancellor 45
CĂTĂLINA VELCULESCU, Continuity and Mutations in Seanding Over the Variants of the *Cantacuzin Chronicle*. 51
MIRCEA ANGHELESCU, On Wallachian Chronicles of the second half of the XVIIth Century 65
MIRCEA COCIU, Paternity of the *Brîncoveanu Anonymous* Author, in the Light of Romanian Criticism 71
LIVIU ONU, Aspects in the Manuscript Tradition of Ion Neculce's Chronicle 83

Cantemiriana

IOANA EM. PETRESCU (Cluj-Napoca), The Monocheroleopardalus Reading D. Cantemir 103
DRAGOȘ MOLDOVANU (Iassy), The Syntax of the Narrative in *The Hierogliphic History* 109
LILIANA BOTEZ, Elements of Folk Iluminism in the Turkish Legends received by D. Cantemir 125

Documents

MIHAI MITU, Contributions to the History of Cultural Italian—Polish—Romanian in the XVIIth and XVIIIth centuries 137

Criticism and bibliography

DOINA CURTICĂPEANU, *Orizonturile vieții în literatura veche românească* (Mihai Moraru); ILIE CORFUS, *Însemnări de demult* (M. Anghelescu); ENACHE PUIU, *Viața și opera lui Miron Costin* (Liliana Botez); A. DE GUEVARA, *Ceasornicul domnilor*, trad. de N. Costin (M. Anghelescu); GH. CHIVU și MARIANA COSTINESCU, *Bibliografia filologică românească. Sec. XVI-lea* (Dan Constantin); OVIDIU, *Metamorfoze* traducere de Barbu Scarlat Tîmpeanu (Gh. Ceaușescu); ILIA GOLEȘNIȘCEV – KUTUZOV, *Slavic literatures* (Elena Tacciu); Symposium *„L'epoque phanariote" 21—25 octombrie 1970. A la mémoire de Cléobule Tsourkas* (Cornelia Papacostea Danielopolu) 143

STRUCTURI NARATIVE ÎN LITERATURA ROMÂNĂ VECHE

MIHAI MORARU

Termenii pe care îi folosim în cercetarea de față i-am definit cu alt prilej [1]. Amintim aici, pentru a stabili un consens cu cititorul, că înțelegem prin *schemă* relația stabilă de un anumit tip care există între elementele narațiunii, iar prin *structură*, realizarea schemei într-un anumit context social, istoric, psiho-etnic. *Elementul epic* este termenul care intră în relația exprimată de schemă. Obturarea elementelor epice, dificultățile legate de delimitarea lor provin din adoptarea a două criterii nepotrivite : criteriul semantic și cel dimensional. Criteriul semantic devine deseori inoperant din cauza accepțiilor noi pe care același element epic le capătă în fiecare epocă și în cadrul fiecărei opere. Încercarea de a aplica criteriul semantic în izolarea elementului epic și în definirea lui inversează drumul cercetării pentru că, dacă pornim de la sensurile unui element epic într-o anumită operă dintr-o perioadă anume a unei literaturi, așezăm de fapt concluziile cercetării în locul premiselor. De aici necesitatea recurgerii la schema formală pentru a determina, pe baza urmăririi diacronice și sincronice a elementelor ei, caracteristicile unei literaturi naționale în complexitatea legăturilor ei cu un spațiu cultural, într-o epocă.

Cît despre dimensiunile realizării elementului epic, acestea nu afectează tipul de relație, adică schema. Dacă luăm în considerare modalitatea de construcție antinomică a *disputei* (Alexandru—Diogene, Alexandru—brahmani, Archirie—faraon, Bertoldo—împărat, Ioasaf—Thevda etc.), vom observa că în unele cazuri disputa intervine în cadrul unui roman inițiatic în întregimea sa (*Varlaam și Ioasaf*) sau că dimensiunile pe care le ocupă elementele acesteia în narațiune diferă foarte mult. Diferă de asemenea termenii disputei (erou—înțelept, erou—monstru, trup—suflet, înțelept—lume etc.). Diferențele nu privesc doar cadrul de desfășurare a disputei și argumentele invocate, ci chiar evidențierea victoriei unuia sau altuia dintre termenii antagonici [2]. Relațiile elementelor în cadrul

---

[1] Mihai Moraru, *Cărțile populare—încercare de definire structurală*, în postfața la ed. operei lui N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, Edit. Enciclopedică Română, București, 1974, II, pp. 487, 494, 503.

[2] Al. Cizek, *Disputa eroului și a înțeleptului în versiunile românești ale vieții lui Alexandru*, comunicare prezentată la Congresul de studii sud-est europene, unde urmărind *disputa* din versiunile primare ale *Alexandriei* constată că „sensul confruntării celor două teze se mută progresiv de la triumful eroului, la triumful înțeleptului contemplativ, culminînd cu anularea tezei eroului, fază definitivată în paleocreștinism".

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 1, p. 5—19, București, 1976.

narațiunii sînt de succesiune (cele mai frecvente în cazul schemei traseului), de antinomie, de complementaritate, de subsumare. Pentru succesiunea necesară a elementelor din cadrul schemei traseului trebuie luate în considerare încă două fenomene ale desfășurării epice, anume *recurența* și *ritmul*. Recurența are o sferă de aplicare largă, cuprinzînd nu numai stereotipiile la nivelul frazeologic sau la nivelul episoadelor, ci și revenirea nuanțată, amplificată, a unui element sau a unei scheme în sintaxa narațiunii. Ritmul indică perioadele în succesiune, amplitudinea și accentuarea elementelor recurente ale eposului.

Literatura română veche oferă un cîmp vast de aplicare cercetării bazate pe structurile narative ca instrumente de investigație. Scopul nostru este în primul rînd acela de a indica existența anumitor structuri narative în opere care, deși incluse în istoria literaturii române vechi, țin de conceptul de literatură universală, urmînd ca de aici să poată fi studiată psihologia receptării lor active. O remarcă se impune : așa cum nimeni nu ar putea considera fondul de universalii din folclorul național drept o notă de paupertate a producției folclorice naționale, nici prezența masivă a unor scheme epice universale în literatura cultă națională nu poate proba decît consonanța perenă a literaturii respective cu contextul literaturii universale.

Trei sînt domeniile teoretice de la care cercetarea aceasta se revendică și față de care se delimitează : *geneza miturilor* (*arhetipologia*), *poetica istorică*, *tipologia compozițională*.

Sursologia, studiul „migrației motivelor" au făcut obiectul a nenumărate volume, unele de o erudiție remarcabilă. Acumularea de similitudini, inexplicabile prin teoria migraționistă. a dus la modificarea sensului eforturilor comparatiste înspre universaliile psihologice și sociologice ca generatoare ale miturilor comune. Cercetarea genezei miturilor este o întreprindere pasionantă, dificilă și cu un țel ultim iluzoriu. O paralelă cu reconstrucția formelor lingvistice : importanța eforturilor nu stă în obținerea formei reconstituite, ci în detașarea legilor după care se produc diversele transformări. Orientarea tot mai netă a studiului arhetipologic spre psihologism dovedește o înțelegere nouă a scopurilor cercetării comparate a miturilor. Metodele psihologice și sociologice au și avantajul de a nu sucomba în fața formelor moderne ale discursului, care, cel puțin odată cu romantismul, pun în perplexitate arhetipologia tradițională [3].

Poetica istorică, urmărind dialectica relațiilor dintre tradiție și inovație, pe baza unor elemente de stil, face de la bun început abstracție de geneza miturilor, racordîndu-se direcției autogenezei în virtutea „identității proceselor psihologice" și a „influențelor de ordin istoric" [4]. Interesantă este și o altă opinie exprimată de autorul *Poeticii istorice* cu privire la „condiționarea și evoluția elementelor formale", modelate

---

[3] G. Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire* (*Introduction à l'archétipologie générale*), P.U.F., Grenoble, 1960.

[4] A. Veselovski, *Poetica istorică*, cap. I : *Motiv și subiect*, în vol. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*. Antologie de Mihai Nasta și Sorin Alexandrescu. Trad. Tamara Gane, București, Edit. Univers, 1972, p. 447.

„în raport cu alternarea succesivă a idealurilor sociale" [5]. Efortul de a găsi locul factorului estetic în acest proces de continuă intercondiționare a tiparului formal cu conținutul faptului social-istoric este însă de natură să submineze clara curgere dialectică a procesului, pe de o parte vorbindu-ni-se de „evoluția elementelor formale", iar pe de alta echivalîndu-se caracterul estetic cu perenitatea formei [6]. Aceasta pentru că încă o dată este considerată schema ca avînd valoare estetică în sine [7], în timp ce ea este doar purtătoare de valoare estetică, studiul axiologic urmînd a se aplica structurilor realizate pe baza aceleiași scheme.

În ce privește tipologia compozițională, să remarcăm mai întîi cîștigul metodologic pe care îl aduce aceasta față de tipologia tradițională, prin introducerea conexiunii inverse în raportul motivului cu compoziția întregii opere și prin considerarea funcției îndeplinite de fiecare element, iar nu a caracteristicilor acestuia (Propp). De asemenea, importantă este, în cadrul tipologiei compoziționale, acordarea unei funcții în narațiune stereotipiilor. Explicarea simplistă a existenței formulelor iterative în narațiune ca avînd un simplu rol mnemotehnic este astfel depășită, găsindu-se *valori compoziționale* ale recurențelor [8]. Efectul sporului metodologic amintit se manifestă însă în primul rînd asupra evoluției criteriilor de clasificare [9]. Evoluția criteriilor de clasificare este și în folclor numai o premisă a studiului valorilor estetice [10] și a condiționărilor social-istorice reflectate în structurile narative.

Excursul în domeniul teoretizării asupra formulelor narative se soldează cu observarea unei direcții pe care studiul structurilor trebuie să o adopte : relațiile elementelor epice sînt modalități de investigare a fenomenului estetic așa cum apare modelat de psihologia colectivă și individuală ; rolul factorului socio-etnic este determinant în selecția și adoptarea anumitor scheme. Este important deci să indicăm fie și prezența schemelor narative în cadrul literaturii naționale, apoi circulația și rolul structurilor realizate, în raport cu schema.

---

[5] *Ibidem*, p. 446.

[6] *Ibidem*, p. 449.

[7] A. Veselovski, *ed. cit.*, p. 449 consideră că dacă „o imagine — sau o asociație de imagini — se menține în tradiția omenirii pe o durată de timp mai îndelungată, sîntem cu atît mai îndreptățiți să conchidem asupra caracterului ei estetic".

[8] N. Roșianu, *Stereotipia basmului*, Edit. Univers, București, 1973, p. 39, observă cu îndreptățire funcția formulelor tradiționale din basm, acestea exprimînd „poziția povestitorului față de conținutul basmului", precizînd deci registrul acțiunii și constituind prologul acesteia. Recurența formulelor indică și unitățile temporale ale cursului narațiunii. Acțiunea lor asupra unității narațiunii nu constă numai în marcarea episoadelor, ci și în asigurarea coerenței acestora între ele și în raport cu întregul. V.-D. Caracostea, Ov. Bîrlea, *Problemele tipologiei folclorice*, Edit. Minerva, București, 1971, p. 339 : „Dacă distingem însă anumite categorii de situații inițiale, se observă că ele se conjugă cu urmarea și mai cu seamă cu finalul basmului".

[9] D. Caracostea, *ed. cit.*, p. 321 : „Tipologiile folclorice, elaborate după criteriul tematic, ale imaginilor, motivelor și tipurilor se cuvin a fi înregistrate printr-o tipologie a modalităților și sistemelor compoziționale". V. și observațiile asupra *Morfologiei basmului* a lui V. I. Propp, la pp. 336 sq.

[10] *Idem*, p. 342 : „Clasificările și tipologiile folclorice nu alcătuiesc scopul final al cercetărilor folclorice, ci de-abia începutul lor, fiind instrumente și căi de orientare", pe baza cărora se poate trece „la studierea estetică a materialului".

Problema relațiilor dintre psihologia colectivă și cea individuală are un caracter specific în literatura română veche, datorită mai multor factori: tendința reproducerii invariabile a textelor, imprimată de scrisul religios, caracterul antologic, compozit, al multor opere ale literaturii române vechi, înțelegerea originalității mai puțin ca perfecționare în domeniul mijloacelor de expresie și mai mult ca lărgire a cîmpului cunoștințelor (schema nu este îmbogățită ascensional, prin structuri cu o mai bogată încărcătură emoțională, ci adițional, prin primirea de elemente similare sau prin înlocuirea elementelor schemei cu altele de același tip). Actul selecției (al antologării, al omiterii) are însă un suport estetic. Recepția fabulosului, acuitatea luptei pentru primat între delectarea utilă prin receptarea de maxime și cea aparent gratuită a „zăbavei fanteziei", întrepătrunderea și succederea dominantei etice sau estetice a actului literar sînt probleme cu o pondere specifică în evoluția literaturii române vechi. O determinare a interpolărilor și adiționărilor ține tot de psihologia receptării, pentru că ele se fac în funcție de un anumit înțeles acordat structurii narative, înțeles care se concretizează în acțiunea asupra compoziției operei. Congruența elementelor noi în structurile narative este facilitată de indistincția genurilor. Istoriografie, cărți populare, cronici versificate, literatură de ceremonial, opere de polemică religioasă, hagiografii, uzează toate de scheme și elemente comune, au un sistem radicular comun. Individualitatea creatoare se ascunde sub formule de umilință. Dacă mutațiile produse de originalitatea creatoare nu sînt întotdeauna manifeste, aceasta nu înseamnă că ele nu sînt perceptibile. Capătă însă un rol mai mare cercetarea transformărilor produse în mentalitatea socială [11] ca determinante și determinate ale personalității individuale. După aceste precizări metodologice vom încerca să desprindem unele semnificații din studierea elementelor care alcătuiesc schema traseului.

Schema traseului I. Traseul reprezintă cea mai generală schemă narativă, în care elementele epice se află într-un raport de succesiune temporală. Succederea elementelor traseului are o ordine impusă de tehnica narațiunii și de logica desfășurării evenimentelor. În această schemă pot fi înglobate elemente care au un caracter aparent independent; introducerea lor în schemă se face prin înlocuirea unui alt element de același tip sau prin racordarea la o serie de elemente similare tipologic. Traseul eroului este echivalent în planul compozițional cu ceea ce se numește de obicei *basm fantastic cu profil biografic* [12]. Elementele epice ale acestei scheme au o desfășurare lineară, dar linearitatea nu privește decît nivelul interstițiilor, care sînt în același timp lianți ai momentelor discursului. Așa cum linearitatea comunicării la nivelul propoziției este negată de ideea „constelației simbolice" [13], putem afirma că și linearitatea semnificantului este organizată concomitent în focare de comu-

---

[11] Cercetarea mentalităților sociale în legătură cu evoluția literaturii române vechi face obiectul mai multor volume ale lui Al. Duțu, *Coordonate ale culturii românești în sec. XVIII*, 1968, *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, 1972, *Sinteză și originalitate în cultura română*, 1972.

[12] D. Caracostea, *op. cit.*, p. 341.

[13] G. Durand, *op. cit.*, p. 22.

nicare prin accentuare, topică, intonație. În planul discursului observăm că linearitatea traseului eroului este o convenție, un instrument de cercetare, dar că, de fapt, fiecare moment al acestui traseu constituie un focar, o constelație simbolică.

Nașterea miraculoasă a eroului. I a. Momentul inițial al traseului eroului, nașterea miraculoasă, este legat de întreaga desfășurare a narațiunii, căreia îi imprimă un anumit curs. El este o marcă a tipului de narațiune. Subiacent, el determină celelalte momente ale schemei traseului : inițierea, lupta cu monstrul, călătoria pe celălalt tărîm. Datul nașterii miraculoase nu numai că motivează celelalte elemente ale schemei, fiind inclus în fiecare dintre ele, dar este condiția indispensabilă a existenței acestora în schema narativă. Elementele narative din cadrul schemei se condiționează reciproc. Existența unui element sau a altuia în mod independent presupune existența mentală a seriei. Prin legăturile cu formulele oraculare, nașterea miraculoasă este prologul narațiunii, factorul declanșator al acesteia. Totodată el precizează registrul desfășurării narațiunii și constituie *modelul* ei [14].

Exemplificăm această afirmație prin analiza legăturii formulei oraculare privitoare la nașterea și faptele lui Alexandru Machidon cu întreg cursul narațiunii din romanul popular respectiv. *Alexandria* românească conține, la început, două formule oraculare aflate în raport de succesiune. Proiecția lor în planul narațiunii este diferită : prima formulă oraculară explicitează retrospectiv nașterea miraculoasă, cea de-a doua își proiectează modelul asupra cursului ulterior al narațiunii. Filip craiul „într-o noapte văzu un vis ... și săzu dinaintea cortului și chiemă pre Aristotel. Și spunea visul filosovului și zisă : — Văzut-am astă-noapte în vis, unde-mi adusă Amon dumnezeu un cocon mic. Aristotel zisă : — Bucură-te, Filipe, că ai dobîndit fecior din Olimpiiada ! Și povestind el așa, veni un vultur mare și trecu preste Filip și-și lăsă oul jos și căzu oul în poala lui Filip. Iară Filip să spărie și sări din scaun și oul căzu jos din poala lui Filip. Și crăpă oul și ieși un șarpe mic din ou și încungiură oul. Și cînd vru să între în ou, el muri la gura oului. Aristotel zisă : — Craiule Filipe, să știi că visul tău deplin va fi, că acel ou iaste pămîntul, iară acel șarpe mic iaste feciorul tău. Și va lua lumea toată și la moșiia lui nu va mai merge" [15].

Cele două formule, care decurg una dintr-alta (numai una, „visul lui Filip", desfășurîndu-se însă în domeniul marcat al ficțiunii), numesc următoarele caracteristici ale schemei traseului : eroul are origine supranaturală, raportul de succesiune nu se stabilește între erou și tatăl său de drept, principiul patern este solar (Amon-vulturul), dubla apartenență a eroului în linie succesorală, dubla natură a eroului, solară și terestră (șarpele), circularitatea traseului eroului, angrenarea eroului în căutarea paradisului terestru (echivalențe : *locus amoenus*, stadiu prenatal, loc de baștină). Legăturile existente între aceste elemente fac ca ele să se presupună și să se expliciteze reciproc în cursul narațiunii. Astfel inaugurarea de către erou a unui nou ciclu istoric, social,

[14] N. Roșianu, *op. cit.*, p. 39 (v. și nota 8 în acest articol).

[15] I. C. Chițimia și Dan Simonescu, *Cărțile populare în literatura românească*, Edit. pt. literatură, 1963, I, p. 15.

religios etc. implică lupta cu monstrul în general, uciderea tatălui, în cazul *Alexandriei*; echivalarea eroului, chiar în această succintă formulă oraculară, cu șarpele și a principiului patern, solar, cu vulturul-Amon proiectează diacronic antagonismul. Acesta nu mai este reprezentat prin lupta cu monstrul, care s-ar desfășura sincron, ci prin uciderea tatălui, care presupune succesiunea, inaugurarea noului ciclu. Este vorba însă, în planul semantic, de același moment pe care îl figura uciderea rituală a animalului totemic, considerat și strămoș al tribului.

Caracterul de model epic al formulei oraculare face inevitabilă apariția ei în directă legătură cu nașterea miraculoasă a eroului. Cele două formule oraculare reproduse mai sus prezintă avantajul de a fi cuprinse în cadrul unei structuri complete, bazate pe schema traseului eroului. Este motivul pentru care am ales *Alexandria* ca text de referință pentru observațiile noastre. Elemente ale schemei traseului există însă și în alte narațiuni și, acolo unde există, caracterul inextricabil al legăturii dintre formula oraculară și actele eroului este la fel de clar. Să urmărim, de pildă, începutul *Istoriei Troadei*: ⟨după o vreme⟩ „au purces iară grea împărăteasa. Deci într-o noapte au visat împărăteasa un vis groaznic și ciudat, unde au eșit dintr-însa un tăciune aprins și dintr-însul s-au aprins toată cetatea Troadei și au ars pînă în pămînt împreună cu toate satele ceale de prin prejurul ei ...'' [16]. Conținutul *Istoriei Troadei* este desigur cunoscut, dar vom aminti aici cîteva elemente care succed formulei oraculare, pentru a releva o altă caracteristică a acesteia. Împărăteasa îi povestește împăratului visul ei, urmează „sfatul vrăjitorilor și filosofilor elinești'' (tîlcuitorii formulei oraculare) și apoi momentele cunoscute de fapt și din alte narațiuni care uzează de schema traseului: aruncarea copilului, sluga miloasă, recunoașterea copilului de către împărat etc. Există aici similitudini evidente cu rolul oracolului din tragedia antică. Formula oraculară este un *datum*, ceea ce probează legătura cu oracolul din tragedie; ea este însă și un prolog al acțiunii, și acest aspect interesează din punctul de vedere al tehnicii narative.

La nașterea lui Alexandru mai există, în versiunile primare ale romanului, un element de legătură cu formula oraculară: *oglinda astrologică*. Cercetînd iconografia nașterii lui Alexandru, André Grabar stabilește o serie de similitudini cu iconografia orientală a nașterii lui Messia [17]. Căutînd sursa unor elemente iconografice, autorul reușește să adune unele argumente în sprijinul tezei după care romanul popular s-ar fi constituit la Alexandria în primele secole ale erei noastre. Notăm aceste observații, utile pentru cercetarea orientării narațiunii în jurul *eroului fondator*. Acum însă ne interesează un alt aspect și anume apariția, în iconografia nașterii lui Alexandru din manuscrisul slavon [18] pe care îl studiază

---

[16] *Cărțile populare ..., ed. cit.*, p. 89. Textul citat aici, după *Istoria Troadei* copiată de Matei Voileanu (sec. XVIII), ms. *81* în Bibl. Jud. Craiova.

[17] André Grabar, *Recherches sur les infuences orientales dans l'art balkanique*, Paris-Oxford, 1928, pp. 108—133 și planșele XII—XVI, cap. *Le roman d'Alexandre illustré de la Bibliotheque de Sofia*.

[18] Ms. slavon *771* (*381*) scris probabil în Macedonia în sec. XV. Descrierea ms-ului în B. Țonev, *Opis na rukopisite i staropečatnite knighi na Narodnata Biblioteka v Sofiia*, Sofia, 1910, p. 518.

A. Grabar, a reprezentării *oglinzii astrologice*. Ea este considerată ca o copie a *oglinzii lui Alexandru* sau, mai bine zis, a globului de la farul din Alexandria [19]. Apariţia sa în cadrul unei reprezentări a naşterii eroului marchează legătura cu *alcătuirea zodiilor*. În textul *Alexandriei* există un pasaj semnificativ în acest sens: „Ceasul naşterii veni. Şi chemă pre Netinav şi zisă: — Ceasul naşterii iaste. Şi căută Netinav pre stele şi zise: — Să ţii puţinel, să nu naşti, că iaste ceas rău. Şi planetele nu s-au tocmit pre stare şi crugul stă pre lună şi zodiile n-au purces şi stelele stau pre loc. Şi de vei naşte acuma, tu vei naşte om prost ca şi alţi oameni. Şi ţinu puţinel, pînă stătură planetele pre tocmeală. Şi născu cocon. Şi Netinav îl luo în braţă şi-l blagoslovi [20] şi zisă: — Să-i punem numele Alexandru" [21]. Alcătuirea zodiilor în momentul naşterii asigură nu numai modelul acţiunilor eroului, ci, după cum se ştie, stabileşte şi durata vieţii sale (sorocul). Configuraţia zodiacală este semnul de identitate al eroului [22].

În schema traseului din romanul cavaleresc nu mai apare legătura clară cu determinările astrale sau cu originea supranaturală a eroului. Aceasta nu înseamnă însă că în noua structură nu ar mai fi respectate funcţiile formulei oraculare. Iată cum este formulat *datum*-ul acţiunilor eroului şi cum este fixat registrul acţiunilor sale în romanul cavaleresc *Alţidalis şi Zelidia*: Alţidalis, „fiiul craiului, *era născut* cu atîta fericire şi sporiu a firii, că cea mai mică vredniciia ci era asupra lui îl arăta a fi fiiu de craiu. El era di o frumusăţea nemărginită, cu carea cîştiga inimile tuturor cealor ci-l vidé, o înţelepciune cari în cé dintîiu vîrstă a lui *nu să afla la altul asemine, o mărire a inimii* şi o bărbăţie ci era la dînsul, făcé tot norodul a-l cinsti şi a să teami de dînsul. *Copilărie lui Alexandru cel Mare n-au fost mai vestită şi mai minunată* decît a lui; nu treacé o zi ca să nu zică sau să facă vreun lucru de cari să se minunezi toată curtea. *Aciia ce ştiu meşteşug de a hotărî norocul oamenilor prin chipul fisionomii vidé întru a sa făgăduinţe de multe mari şi nemaivăzute întîmplări*" [23].

Am subliniat în acest text unele pasaje. Primul numeşte *datum*-ul, al doilea unicitatea acţiunilor eroului, al treilea stabileşte registrul faptelor, este însemnul romanului cavaleresc (să ne amintim cum în cazul lui Alexandru cel Mare magnanimitatea era probată prin mai multe exemple, dintre care mai cunoscut este cel cu darul pe care îl face Alexandru în funcţie de măreţia sa, iar nu de persoana căreia îi face darul [24]). Al patrulea pasaj conţine referirea la exemplul ilustru, cel

---

[19] A. Grabar, *op. cit.*, p. 124 „le miroir d'Alexandre, c'est à dire le miroir du phare d'Alexandrie qui reflétait le ciel, la terre et toute la nature, talisman auquel se trouvait attachée la fortune de la ville d'Alexandrie". V. din nou legătura cu *eroul fondator*.

[20] În versiunea latină din Pseudo-Callisthenes, Nectenab ridică pruncul către soare (Amon); blagoslovirea din textele slavone şi româneşti este fie o traducere inadecvată, fie o remaniere creştină.

[21] *Cărţile populare ..., ed. cit.*, p. 14.

[22] Frazer, vorbind despre magia homeopatică, aminteşte că la chinezi distrugerea imaginii cuiva are efect numai cînd pe această imagine este înscris *numele* şi *horoscopul* respectivului. V. *Le roi magicien dans la société primitive*, Paris, 1935, I, p. 47.

[23] *Istoria lui Alţidalis şi a Zelidiei* în ms. rom. B.A.R. *5545* (1783).

[24] *Cărţile populare ... ed. cit.*, p. 78.

în care se realizase cel mai bine schema. Ultimul pasaj este cel care îndeplinește funcția formulei oraculare, într-un cadru nou. Există formule oraculare ale căror legături cu elementele narațiunii sînt mai puțin stabile. Este vorba de proorociile privitoare la nașterea eroului. Ele se caracterizează printr-o mai mare ambiguitate. Apariția acestui tip de formule oraculare se petrece odată cu destrămarea relațiilor stabilite de un ciclu social; ele anunță sfîrșitul ciclului și apariția unui erou care va institui o nouă ordine. Tîlcuirea lor este postumă apariției eroului. Printre acestea, cele mai cunoscute sînt interpretările oracolelor sibilinice ca vestitoare ale apariției lui Messia [25]. Determinarea psihologică a apariției acestora constă în perceperea caracteristicilor fazei finale a unui ciclu. Distincția între oracolele privitoare la nașterea eroului și cele privitoare la acțiunile eroului este importantă în analiza narațiunii pentru că, în timp ce primele sînt relaționate, în principal, cu mutația istorică, celelalte privesc întreg traiectul existențial al eroului. Nu ar fi lipsită de interes o analogie a formulei oraculare — model epic — cu obiceiurile folclorice legate de naștere. Ursitorile din folclor „determină zilele, norocul și viitorul omului" [26]. Dar cum ele fac aceste oficii în a treia zi după nașterea omului, desigur că prin „viitor" trebuie să înțelegem de fapt întreg „traiectul existențial" al celui ursit. Un amănunt este revelator în obiceiurile folclorice privitoare la ursitori: obiectele care se pun pe masă pentru a fi alese de noul-născut sînt, pentru băiat „carte, sapă, secure, cosor și alte obiecte de muncă", iar pentru fată „uneltele trebuitoare la tors, cusut și țesut" [27]. Obiectele pe care trebuie să le aleagă fata fac parte de fapt dintr-un domeniu limitat; ele sînt legate de obiceiul ursirii mai strîns decît s-ar părea. Figurarea traiectului existențial cu ajutorul unor termeni legați de tors și țesut (Parce, Moira, firul vieții, firul povestirii etc.) este frecventă. Ea implică ritmicitatea acțiunilor umane, și, implicit, a elementelor narative [28]. Un exemplu mitologic (firul Ariadnei) ne va ajuta să apropiem aceste semnificații ale „ursirii" de un alt element al traseului eroului: lupta cu monstrul. Echivalarea labirintului cu traiectul existențial [29] explică legătura dintre formulele oraculare ca dat al eroului și momentul luptei cu monstrul. Semnificațiile acestui moment nu sînt aceleași în basmul fantastic cu profil biografic unde figurarea monstrului este foarte clară și romanele de tipul *Alexandriei*, unde predomină determinările istorice

---

[25] C. Alexandre, *Excursus ad Sibyllina seu de Sibyllis ...*, Paris, Firmin Didot, 1856. Pe teren slav și românesc alte proorocii privitoare la nașterea lui Hristos în care apar două elemente interesante — legătura dintre momentul nașterii și configurația stelelor și apariția lui Messia într-o perioadă în care *„se strică obiceiurile"* — în ms. publicat de St. Novaković, *Srpsko-slovenski zbornik iz vremena despota Stefana Lazarevića, Starine*, IX, 1877, pp. 14—22 și ms. slav din sec. XIII publicat de N. Tihonravov în *Pamiatniki otrečennoi russkoi literaturi*, II, Moskva, 1863, ms. conținînd una dintre legendele de mare circulație, *Povestirea lui Afrodițian persul*. De acest text în literatura română s-a ocupat Dan Simonescu, *Legenda lui Afrodițian persul*, București, 1942. Același a publicat un studiu despre *Sibilele în literatura românească*, București, 1929.

[26] I. Mușlea, Ov. Bîrlea, *Tipologia folclorului (din răspunsurile la chestionarele lui B. P. Hasdeu)*, Edit. Minerva, București, 1970, p. 427.

[27] *Ibidem*, p. 428.

[28] G. Durand, *op. cit.*, p. 348 sq.

[29] Mai pe larg am vorbit despre aceste relații în *Construcția labirintică și semnificațiile ei în Istoria ieroglifică*, „Revista de istorie și teorie literară", 1973, nr. 2.

și chiar faptele istorice. Substratul istoric, în cazul *Alexandriei*, are ca axă organizatoare lupta dintre puterea regelui și cea a preotului, iar, derivat din aceasta, momentul trecerii de la politeism la monoteism. Relațiile dintre rege și preot sînt, în diferite epoci, destul de încordate. Exemplele istorice asupra acestui fenomen sînt destul de abundente. În plan sincronic puterea statală și cea religioasă și deținătorii acestora se determină reciproc într-un mod destul de complicat [30]. Frazer leagă imaginea mitică a gemenilor-regi de aceste relații [31].

Pentru explicitarea unor elemente epice din *Alexandria* ne interesează mai mult decît raporturile existente în cazul sincroniei, raporturi relevante totuși [32], lupta pentru putere și schimbările marcate de succederea epocilor. Nehtinav, tatăl lui Alexandru în versiunile românești ale *Alexandriei* [33], este un preot-magician al templului lui Ammon. Domeniul magiei este destul de clar definit. Nehtinav „carele era filosof mare și fermecătoriu și vrăjitoriu și cetitoriu de stele ... era atît de măiestru cît lua bunătățile și dulceața de la patru țări; adecă grîul, vinul și untul. Și era țara lui toată sănătoasă și plină de toată dulceața lumii, iară în țările altora era tot foamete și boale grele și cine mergea asupra Netinavului nu-l putea bate. Făcea farmece și bătea oștile ... și pre el nimenea nu-l putea bate" [34]. Practicile sale sînt magice și divinatorii. Cînd asupra Egiptului se ridică țările învecinate, „Netinav făcu niște vrăjitorii: topi ceară și o vărsă într-o tipsie de aur, făcu oști de ceară. Și văzu Netinav oastea lui spartă și văzu pre dumnezeul persilor la

---

[30] Louis Dumont, *La conception de la Royauté dans l'Inde ancienne*, în vol. *Homo hierarchicus (Essai sur le systhème des castes*, Paris, 1967, p. 354: „La relation entre les fonctions de prêtre et de roi revet dans le concret un aspect double. Tandis que spirituellement ou absolument, le prêtre este supérieur ... il est en même temps, d'un point de vue temporel ou matériel assujetti et dépendant" etc.

[31] J. G. Frazer, *op. cit.*, I, p. 35.

[32] *Idem, Les origines magiques de la royauté*, Paris, 1920, p. 241 oferă bogate exemplificări legate de natura ignee a principiului patern, magic al regalității, mai ales în legendele romane. Cea mai cunoscută dintre aceste legende, cea privitoare la nașterea lui Romulus și Remus, apare și în *Hronicul* ... lui Cantemir, cartea a II-a, cap. VIII, fiind apoi introdusă în cursul *Hronicului* ... (teoria privitoare la descendența troiană regilor legendari). Un alt episod legat de succesiunea mag-monarh capătă, în legătură cu afirmațiile lui Frazer privitoare la gemenii-regi, posibilitatea unei noi interpretări: este vorba de uciderea unuia dintre frații gemeni.

[33] În versiunea Pseudo-Callisthenes din care dealtfel, prin intermediar latin (?) și în orice caz slavon, *Alexandria* românească derivă, momentul concepțiunii lui Alexandru este mult mai pe larg expus, insistîndu-se asupra rolului lui Nectenab de mediator al principiului patern (Ammon) și asupra străduințelor lui Nectenab de a-l face pe Filip să accepte situația. Versiunea românească, la fel ca și cea sîrbească, nu acordă nici o atenție acestui fapt, pentru că accentul narațiunii cade asupra nașterii miraculoase, a caracterului supranatural al principiului patern, personajul tatălui de drept neprezentînd nici un interes ca element epic. Un exemplu similar, dintr-o altă carte populară, vine să ne întărească această impresie; în *Filerot și Anthusa* nașterea eroului cuprinde cam aceleași momente: împărăteasa se duce la o capiște „ca să-i dezlege nerodirea de fii", la capiște era slujitor un preot „vîrsta lui ca de treizeci de ani, foarte pricopsit la învățătură și frumos la față, carele, fiind și împărăteasa frumoasă, foarte o îndrăgise și nu știa cu ce mijloc ar îndupleca-o întru săvîrșirea pohtii lui", fapt pentru care intră într-un idol și o amăgește pe împărătească, fiind „îmbrăcat în haine albe și pline de lumină". Un roman modern, care respectă explicația fiecărui fapt, ar cuprinde undeva în cursul său vreo mențiune privitoare la răzbunarea împăratului sau ceva similar. Acest lucru nu se întîmplă în romanul popular citat, ceea ce probează că alta este logica înlănțuirii evenimentelor în cadrul său. v. *Cărțile populare ..., ed. cit.*, vol. II., pp. 92—93,

[34] *Ibidem*, I, p. 11.

Eghipet îndărăpt" [35]. Marea răspîndire a magiei la egipteni este cunoscută [36]. În versiunea din Pseudo-Callisthenes legăturile lui Nectaneb cu zeii din cer și cu cei ai infernului este mai pe larg expusă [37]. În aceeași formă a romanului lui Alexandru un episod relevant pentru semnificațiile legăturilor eroului cu Nectenab și cu zeul Ammon : Alexandru consultă oracolul lui Ammon, înaintea întemeierii orașului Alexandria [38]. Este interesant de asemenea cum a evoluat cultul zeului Ammon la egipteni, pentru că el nu a fost de la început foarte răspîndit, dar s-a ajuns la un moment dat să fie identificat cu regele zeilor, creatorul și stăpînul universului (oscilația politeism-monoteism era foarte sensibilă). Fiul zeului Ammon este zeul-lună [39]. Lui Ammon i se dădeau metalele prețioase, grînele (să remarcăm că, traversînd mai multe epoci, aceste date despre sacrificiile aduse lui Ammon ajung să fie în *Alexandria* românească identificate cu grîul, vinul și laptele, adică cele trei alimente care constituiau hrana inițiatică și dintre care primele două au corespondențe cu vegetația paradisiacă în colindele populare românești). Zeul egiptean a fost identificat în mitologia greco-latină cu Zeus și Jupiter-Ammon, deci cu zeul suprem.

Să vedem acum care este înfățișarea sub care Nehtenav, ca trimis al zeului Ammon, vine la Olimpiada. *Alexandria* românească prezintă astfel acest moment : „Iară el fu săgetat la inimă de frumusețele ei și zisă : — Văz că va să fie cu tine Amon dumnezeu și vei face cocon. Iar ea zisă : — Cum știi, așa să faci. El zisă : — Veni-va Amon dumnezeu, iară tu să fii singură într-o casă și să-mi arăți ușa. Și ce vei vedea să nu te sparii ... Și mersă sara Netinav la Olimpiiada și să culcă cu ea și să făcu cu capul de leu și cu picioarele de vultur și cu coada de aspidă și cu doao aripi ; una era neagră, altă era de aur. Și stinsă luminarea și să culcă cu ea. Iară dimineață fu om ca și alții..." [40].

Luate în parte fiecare dintre elementele care alcătuiesc ființa supranaturală constituie un insemn. Astfel leul, după cum apare și în *Fiziolog*, operă nutrită din tradițiile elenistice și egiptene, este „împărat tuturor gadinilor" [41], deținînd locul suprem în ierarhia animală și avînd corespondente celeste și alchimice [42]. Vulturul este în religia egipteană zeul prin excelență, cu ideograma sa fiind determinate toate numele zeilor în ieroglife. Are o natură solară, trăsături apropiate de fenixul grecesc. Vulturul Hor, transformat în soare, are un castel celest. *Fiziologul* consemnează tradiția luptei vulturului cu șarpele (identificat în formula oraculară cu Alexandru). Amîndouă elementele ființei fantastice

---

[35] *Ibidem*, p. 12.

[36] J. G. Frazer, *Le roi magicien ...*, *ed. cit.*, p. 52.

[37] V. *Pseudo-Callisthenes primum edidit Carolus Mullerus accedit itinerarium Alexandria*, în *Scriptorum Graecorum bibliotheca*, XXVI, Paris, Firmin-Didot, 1877, I, 1 ; I, 4 etc.

[38] *Pseudo-Callisthenes.*, *ed. cit.*, XXX—XXXII. Formula oraculară prin care i se indică lui Alexandru locul întemeierii Alexandriei este versificată.

[39] Despre natura duală a eroului și despre legătura sa cu simbolica selenară v. G. Durand, *op. cit.*, pp. 301—353.

[40] *Cărțile populare ...*, *ed. cit.*, p. 14.

[41] Ms. B.A.R. *1436*.

[42] Dragoș Moldovanu, *L'ésotérisme baroque dans la composition de l'Histoire hiéroglyphique*, în *Dacoromania—Jahrbuch für östliche Latinität*, 2, 1974, p. 262.

numite mai sus sînt identificabile și cu principiul masculin. Semnificațiile celei de-a treia componente a ființei supranaturale sînt mai ambigui, cel puțin în forma în care *Fiziologul* românesc le păstrează. Aspida este asemănătoare cu șarpele și este otrăvită, dar moartea pe care ea o provoacă, la fel ca germenele morții cuprins în însăși concepțiune, nu este neplăcută : „mai dulce moarte nu este alta decît mușcarea aspidei. Pentru aceasta împărăteasa Cleopatra, muerea lui Potolomei, împăratul Alexandriei, cînd s-au omorît bărbatul ei la război, avea ea în palaturile ei o aspidă și o au pus-o de au mușcat-o ca să moară dulce să nu ia alt bărbat" [43]. Deja pasajul acesta este polisemantic, iar cel următor vine să încarce printr-o reprezentare emblematică sensurile descrierii aspidei din *Fiziolog* : Ca să o prindă, oamenii sună continuu din „organe și tobe", iar aspida „sbuciumîndu-să, mergînd și viind, din răutatea ei, își bagă coada în urechile ei și așa să otrăvește și moare, precum zice și David : Ca o aspidă surdă, ce-și astupă urechile sale, ca să nu audă glasul vînătorilor, otrăvește-să, otrăvindu-să" [44]. Prin insemnul pe care îl sugerează acest al doilea pasaj, aspida apare legată de șarpe și de viziunea ciclică [45] existentă și în formula oraculară de la începutul *Alexandriei* (șarpele înconjurînd oul). Dintre cele trei elemente componente ale ființei supranaturale paterne, aspida, prin simbolistica ei, este similară eroului (șarpelui). De asemenea, specificarea culorilor aripilor este corespondentă cu natura eroului, tocmai prin complementaritatea sa opozitivă. Aurul și culoarea neagră sînt corespondente ale naturii duale (diurnă și nocturnă, solară și selenară etc) a eroului.

O primă observație asupra elementelor din care este alcătuită ființa supranaturală ar fi că acestea sînt insemne ale zeului Ammon și această observație ar fi, parțial, întemeiată. Urmărirea încadrării în arhetip a acestor elemente se bazează însă pe detașarea *funcției* lor. În primul rînd trebuie să remarcăm că din aceste elemente este formată o ființă compozită, al cărei corespondent folcloric, ușor de observat, este zmeul. Ființa supranaturală formată din elementele amintite are rolul de mediator al principiului patern. Aceasta este și una dintre funcțiile zmeului [46]. Apariția nocturnă, legată de ritualul erotic, a ființei supranaturale, o apropie pe aceasta și de un alt personaj folcloric, a cărui funcție erotică este mai pregnantă, de zburător. Zmeul și zburătorul sînt confundabili în foarte multe circumstanțe întîlnite în folclor (amîndoi avînd natură ignee) și reprezentările lor certifică aceasta [47]. Zburătorul apare sub forma unui „sul de foc", „sul luminos", „roșu ca focul sau ca para lui", „fișie de foc", „vultur", „stea", „șarpe". Natura ignee este și ea probată de credințele folclorice [48], în directă legătură cu funcțiile

---

[43] *Pentru aspidă*, în *Fiziologul* publicat de C. N. Mateescu în *Calendarul revistei Ion Creangă pe 1914*, p. 41.

[44] *Ibidem*.

[45] V. frecvența reprezentării figurale a șarpelui cicloid în *Hieroglyphica* lui Horapollus, apud Janusz Pelc, *Obraz-słowo-znak* (*Studium o emblematach w literaturze staropolskiej*), WPAN, 1973, pp. 48—49.

[46] V. I. Propp, *Rădăcinile istorice ale basmului fantastic*, Edit. Univers, București, 1973, cap. VIII, pp. 268—331.

[47] Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, pp. 182—184, 189—194.

[48] *Ibidem*.

zmeului din basmul fantastic [49]. Mult mai rar este confundat zburătorul, de pildă cu balaurul, ființă legată de simbolismul acvatic, decît cu zmeul. Zmeul este determinat prin epitete atribuite soarelui, dar este legat și el de simbolismul acvatic (v. de exemplu „curcubeul identificat cu un zmeu care bea apă" [50]); reprezentările sale în acest caz dovedesc uniunea cu elementul acvatic, feminin.

Raporturile eroului cu ființa supranaturală, mediatoare a principiului patern, motivează lupta dintre erou și monstru, constituind totodată și o explicație a momentului pe care îl reprezintă în schema narativă a *Alexandriei* uciderea lui Nehtinav de către Alexandru. Caracterul succedaneu al antagonismului explică și păstrarea unora dintre caracteristicile principiului patern în figura eroului inaugurator al unui nou ciclu. (Propp vorbește chiar de o confundare a eroului cu zmeul.) Există elemente care probează continuitatea asigurată de erou principiului patern: natura duală a ființei supranaturale și a eroului, similitudinile aspidă-șarpe ca simboluri ale ciclului. O altă semnificație a relațiilor dintre erou și principiul patern o furnizează etnologia, atunci cînd amintește identificarea dintre erou și animalul totemic: animalul totemic devine insemn al eroului, iar, pe de altă parte, mormîntul eroului este identificat cu locul unde se fac sacrificiile în cinstea animalului totemic, ceea ce, dincolo de înțelesul pe care îl atribuie elementelor narative examinate mai sus, prilejuiește și explicarea legăturii dintre șarpe și cetatea întemeiată de Alexandru. Să remarcăm mai întîi întemeierea cetății lui Alexandru în Egipt, locul unde era venerat zeul Ammon și regatul de unde fusese izgonit Nehtinav. Aceasta face ca *Alexandria* (dacă acceptăm părerea cea mai răspîndită, după care ar fi fost scrisă în orașul Alexandria) să se încadreze în tipul de narațiuni care explică întemeierea unei cetăți. Legendele despre eroul eponim se desfășoară după o schemă generală și, în mare parte, elementele care deosebesc versiunea *Pseudo-Callisthenes* și apoi *Alexandria* românească de faptele istorice fac parte din schema narativă a acestui tip de legende.

Se explică astfel caracterul interpolărilor survenite în cadrul *Alexandriei*, unele încă din versiunea grecească, altele abia pe teren românesc, toate însă legate de eroul fondator și de mutarea centrului lumii echivalentă cu transmiterea puterii (Troia—Roma—Ierusalim—Alexandria). În versiunile românești este interpolată legenda despre Dragoș descălecătorul, fie în legătură cu episodul Troiei, fie în legătură cu expediția lui Alexandru la Roma sau cu împărțirea imperiului lui Alexandru. Cum se petrece însă transmiterea puterii și deplasarea centrului mundan în *Alexandria?* S-a observat că versiunea romanescă a faptelor lui Alexandru conține un element neprobat istoric: expediția la Roma. Apariția interpolării se explică prin aceea că limitele cuceririlor lui Alexandru sînt, în roman, limitele lumii cunoscute în momentul formării romanului (deci Roma nu putea lipsi dintre cetățile cucerite de Alexandru) și prin aceea că tradiția istoriografică și literară menționa ciclul troian și ciclul latin în perioada formării versiunii românești a istoriei lui Alexandru. Sînt cunoscute legendele legate de Eneas, Romulus și Remus, încît nu mai

[49] V. I. Propp, *op. cit., loc. cit.*
[50] Ion Mușlea, Ov. Bîrlea, *op. cit.*, p. 184.

insistăm acum asupra lor. Să vedem însă care sînt momentele ce marchează în roman trecerea puterii în mîinile lui Alexandru la cucerirea Romei şi a Eghipetului. Cucerind Roma, Alexandru merge „la biserica ce o făcuse Savela împărăteasa, sora lui Solomon" (altă inadvertenţă, motivată însă în planul epic de legătura dintre erou şi formulele oraculare). „Şi şăzu Alexandru în scaunul Rîmului. Şi începură a scoate daruri, o mie de blide de aur, şi scoaseră plaşca şi ermulucul lui Solomon, tot cu ochi de şarpe; şi era într-însul trei pietri, de avea 12 tocmele şi toate boalele vindeca; şi scoaseră stema împărătesei Saveii cea de mult preţ şi scoaseră un farij, adecă un cal alb cu şaoa de piatră de adiamant şi de piiale de aspidă şi scoaseră sabia lui Aremleuş-craiu de la Troada şi scoaseră sulița lui de os de elifant, tot cu mărgăritariu, şi scoaseră pavăza lui Patrichie-împărat, învăluită cu piiale de aspidă. Acesta fu poclon împărătesc"[51]. Încă două elemente merită a fi reliefate: sabia ca insemn al puterii şi pielea de aspidă ca marcă a descendenţei. Episodul cuceririi Egiptului încheie ciclul relaţiilor de succesiune erou-principiu patern. Acest episod este din nou anticipat şi modelat de formula oraculară. La izgonirea din Egipt Nehtinav lasă o scrisoare care are caracter de formulă oraculară: „Scriu voao, eghiptenilor. Nu putuiu răbda să văz răul vostru, ci mă dusei de la voi bătrîn şi voiu veni tînăr de treizeci de ani şi scoate-vă-voiu din mîna lui Darie-împărat"[52]. Un amănunt vine să probeze că desfăşurarea epică este cuprinsă în formula oraculară: în cursul romanului apare menţionată şi în alt loc[53] cucerirea ţării Eghipetului, dar neîncadrarea acestei menţiuni în cursul naraţiunii modelat de formula oraculară face ca ea să fie complet atrofiată în epica romanului. În schimb episodul cuceririi Eghipetului relaţionat cu formula oraculară conţine toate elementele care reiau şi explicitează momentul naşterii miraculoase: eghiptenii îl roagă pe Alexandru să cruţe cetatea lor: „Ci te milostiveşte, Alexandre, feciorul lui Netinav împărat! .. !/../ şi zise Alexandru: — Cum ştiţi că sînt feciorul lui Netinav, împăratului vostru?"[54]. Din răspunsul eghipenilor reiese clar legătura cu formula oraculară cuprinsă în scrisoarea lăsată de Nehtinav: „Şi aşa zice cartea că să va duce de la noi bătrîn şi va veni tînăr; şi noao aşa ne pare, să fii tu acela! Şi l-am vărsat de aur şi l-am pus într-un stîlp şi i-am pus stema în cap şi cartea în mînă. Alexandru mersă să-l vază ... iar stema căzu în capul lui Alexandru şi să mirară toţi de aceia minune. Alexandru făcu acolea alt stîlp foarte înalt şi să scrisă în stîlp, lîngă tatăl său, Netinav"[55]. Căderea stemei, cei doi stîlpi, Alexandru-Nehtinav tînăr, iar, în alte episoade din roman, luptele cu Darie, izgonitorul lui Nehtinav accentuează caracterul succesoral al relaţiilor erou-principiu patern. Determinările social-istorice ale acestei scheme narative sînt explicate de J. G. Frazer, pe baza unui amplu material, considerînd că în anumite comunităţi magia constituie o explicaţie a naşterii monarhiei, bineînţeles fără a admite că regii sînt întot-

---

[51] *Cărţile populare ..., ed. cit.*, p. 29.

[52] *Ibidem*, p. 13.

[53] *Ibidem*, p. 30.

[54] *Ibidem*, p. 35—36.

[55] *Ibidem*.

deauna, istoricește, descendenți sau succesori ai magicienilor [56]. Frazer găsește un sens progresist în acest act, oferind totodată posibilitatea unei explicații a succeselor lui Alexandru [57] și, implicit, o explicație a succesului romanului lui Alexandru. O altă explicație, bazată pe studiul elementului formal, se referă la esențialitatea schemelor vehiculate de *Alexandria*. Nașterea eroului legată de viziunea ciclică a istoriei și uciderea animalului emblematic legată de întemeiere sînt elementele care adiționează cel mai bogat material național în versiunile românești ale *Alexandriei*. Interpolările din manuscrise se grupează în jurul acestor elemente ale schemei traseului, pe baza similitudinii și a schemei comune. Frecventă în textul *Alexandriei* românești este interpolarea, după episodul cuceririi Troadei, a unei versiuni rezumate a *Istoriei Troadei* și, în pofida dimensiunilor foarte reduse ale acestui rezumat, nu lipsește menționarea formulei oraculare privitoare la nașterea lui Paris, pe care am citat-o mai sus pentru similitudinea ei formală cu cea din *Alexandria*. O altă interpolare generată de atracția formală este cea a legendei Semiramidei, adausă de copist (Ioniță Arhip) din „istoriile litopisăților". O fată din Balasconia „pre care mai pre urmă au cinstit-o păgînii în chip de dumnezeiță", „zămislind un născut parte femeiască", de rușine o aruncă în pustii „unde au fost hrănită de paseri"; o găsesc niște păstori care îi pun numele „Semiramisă, ce să tălcuiești pasere de pe limba sirinască"; este luată de Memnon voevodul, cerută apoi de împăratul Nin; Memnon se spînzură, Nin era foarte bătrîn, „iară é au cerut împărăție toată numai pe trei zile, iară Nin i-au dat-o, iară é, dac-au luat pecețile și scriptu" a poruncit să-l omoare și după aceea, în împărăția ei, „dacă năște muiere fecior, îl omoră, iar dacă era fată, o ardé cu focu țîța cea dreaptă, ca să fie îndemînă a săgeta. Și să numé Amazone" [58]. Această scurtă legendă conține toate elementele legate de schema traseului, inclusiv schimbarea de sens pe care o aduce un nou ciclu al puterii, în succederea dominației masculine sau feminine. Apare de asemenea animalul care îl hrănește pe erou în pustiu (devenind emblemă a eroului, în cazul de față prin nume), momentul transmisiunii puterii figurată prin insemnele specifice: pecețile și sceptrul, precum și uciderea împăratului, reprezentantul relațiilor vechiului ciclu. Interpolarea acestei istorii în *Alexandria* românească este un exemplu tipic de *legendă*, urmărind explicarea originii unor personaje cuprinse în romanul popular (Amazoanele).

De mare interes este interpolarea privitoare la eroul întemeietor. Aceasta vine să înlocuiască un element al schemei traseului care existase în versiunea romanescă a istoriei lui Alexandru. Dacă versiunea românească nu mai păstra, în episodul întemeierii Alexandriei, indicarea

---

[56] J. G. Frazer, *Le roi magicien ... ed. cit.*, I, p. 287 sq.

[57] *Ibidem*, I, p. 83: „Din momentul în care tribul încetează de a mai fi condus de sfaturile timorate, adesea divergente, ale strămoșilor (consultarea strămoșilor morți — n.n.) pentru a se supune direcției unui singur spirit viguros și hotărît, el devine redutabil pentru triburile vecine și intră pe drumul unei măriri care, în primele stadii ale istoriei este adesea mult mai favorabilă progresului social, industrial și intelectual".

[58] Pentru interpolările din manuscrisele *Alexandriei* românești v. N. Cartojan, *Alexandria în literatura românească. Noui contribuții. Studiu și text*, București, 1922.

locului prin *animalul-călăuză* sau prin *uciderea animalului* (existentă în *Pseudo-Callisthenes* [59]), observăm însă că apare această interpolare, aparent nemotivată, a legendei despre Dragoș și bour, legată de originea românilor: „Iar după acel Traian-împărat, mulți împărați s-au petrecut prin lume și domni pînă s-a sculat Dragoși voevod /.../ cu oaste/../ și începură a goni o fiiară anume buur sălbatec și-l goniră cu duloi și cu copoi și-l dobîndiră. Și de atunce este în pecete moldovenească cap de buur [60]". Apariția acestei interpolări ilustrează foarte bine atît mecanismul omisiunii în receptarea schemei formale, cît și pe cel al întregirii schemei (percepută ca o unitate) prin elementul național. Interpolarea elementelor noi, similare tipologic cu cele pe care le înlocuiesc în schema narativă indică, pe de o parte, esențialitatea schemei narative, iar, pe de altă parte, circulația independentă sau în structura altor opere (cronici, hagiografii, romane, orații, povestiri în versuri) a elementelor epice amintite. Cel de-al doilea aspect al acestei relații formează materialul unui capitol următor.

[59] *Pseudo-Callisthenes*, ed. cit., XXXI.
[60] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 24.

FRAMMENTI SULLA DIVULGAZIONE DEL MOTIVO DI SANT'ALESSIO NELLA LETTERATURA NEOLATINA

FELIX KARLINGER
(Salzburg)

Fra i documenti artistici di Roma sono per gli studiosi di filologia romanza specialmente interessanti gli affreschi di Sant' Alessio nella basilica inferiore di San Clemente risalenti alla fine dell'undicesimo secolo: essi rappresentano il ritorno di Sant'Alessio a Roma in abito di misero pellegrino, l'incontro del Santo col padre, il quale non lo riconosce („non pater agniscit miseri qui sibi poscit"); poi l'episodo del papa che trova sul corpo del Santo la notizia della sua identità e la scena dei genitori straziati davanti al letto di morte del figlio („papa tenet cartam, vitam quae nuntiat artam").

Quanto alle fonti del tema posso brevemente riassumere: il punto di partenza è costituito dall'episodio riguardante uno sconosciuto, contenuto nella *Vita di San Rabbula* [1], scritta probabilmente poco prima del 450. Questo episodio narra di un giovane romano fuggito dalla casa paterna la notte stessa delle nozze e arrivato poi a Edessa, dove, avvolto in cenci, visse di elemosine passando le notti in preghiera nell'atrio di una chiesa. Interrogato dal sacrestano di quella chiesa gli svelò, sotto giuramento, il suo segreto. Poco dopo si ammalò gravemente, morì e fu sepolto nel cimitero per stranieri. Il sacrestano informò della cosa il vescovo, che tributò grandi onoranze al morto.

Quale secondo atto è da ascrivere una vita di origine siriana[2], risalente probabilmente agli anni attorno al 470 e narrante la vita e la morte di questo personaggio sempre senza nome. Più tardi, a questo „servo di Dio" fu dato il nome di Alessio. Nel sesto secolo si compì, come sembra, la sua trasformazione in leggenda e la contaminazione con il racconto di San Giovanni Kalybita, i cui agiografi raccontano che, tornato in miseri panni alla sua casa paterna, dopo la fondazione di un convento, visse, non riconosciuto, in un bugigattolo vicino alla porta.

Successivamente devono essersi infiltrati elementi provenienti dalle Vite e Leggende di San Abramio di Lampsaco (nella Mesia), Gre-

---

[1] *Vita di S. Rabbula, Vescovo di Edessa (412—436)*, Ed. siriaca a cura di P. Bedjan, Paris, 1890.

[2] *Vita di un 'uomo di Dio'* (scil. S. Alessio), Ed. siriaca a cura di A. Amiaud, Paris, 1889.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 1, p. 21—28, Bucureşti, 1976.

gorio di Irinopoli e Teofane di Costantinopoli, come rivela la successiva forma grecizzante della leggenda [3]. (L'elemento comune che lega i suddetti santi e questi a Sant'Alessio è che l'eroe abbandona la sposa poco prima o poco dopo le nozze oppure che egli la persuade a rimanere vergine e ad entrare in un convento). Un probabile influsso su tutto il complesso del Sant' Alessio devono averlo però esercitato anche leggende di sante e verrebbe da pensare soprattutto a Santa Teodora di Alessandria, a Santa Eufrosina d'Egitto, come pure a Santa Eugenia e Santa Xenia (entrambe di Roma), che risalgono quasi tutte al quarto e quinto secolo e hanno per tema l'abbandono della casa paterna. Si potrebbe erroneamente pensare che la rappresentazione di S. Alessio sia quella di una specie di precursore dei moderni hippies, ma in realtà il tema centrale di questo motivo è meno la critica della società — per quanto possa essere latente — quanto una problematica religiosa, cosicché dovremmo vedere in S. Alessio un precursore piuttosto di S. Francesco di Assisi.

Come questa leggenda sia arrivata a Roma è ancora una questione discussa. Potrebbe darsi che il rifiorire della leggenda di Alessio a Roma e la sua localizzazione in questa città sia in relazione con la fuga da Damasco del metropolita Sergio, che dovrebbe aver portato con sé a Roma le reliquie di questo santo e al quale il papa avrebbe affidato la chiesa di San Bonifacio sull'Aventino. Poco dopo si situa l'omelia latina di Sant'Adalberto su Alesssio.

D'altra parte siamo in possesso di manoscritti latini della leggenda di Alessio di provenienza spagnola, antecedenti. Si tratta di manoscritti provenienti dai monasteri di San Millan de la Cogolla, di Silos i di San Pedro de Cardeña. Quest'ultimo si trova oggi a Londra nella Biblioteca del British Museum e risale sicuramente al quarto decennio del decimo secolo.

In seguito agli intensi contatti fra la Spagna e la zona del Mediterraneo orientale al tempo degli Arabi non può stupirci il fatto che la storia di Alessio sia arrivata in Spagna prima che a Roma. Tuttavia, diversamente da Roma, essa non ha mai promosso il fiorire del culto del Santo e per questa ragione l'irradiazione delle versioni latine da Roma fu più importante di quella delle redazioni iberiche.

Fra le più antiche e famose versioni del tema si annoverano, la Cançun de Saint Alexis in antico francese[4] e il ritmo Marchigiano su Sant'Alessio in italiano[5]. La redazione francese risale più o meno alla fine dell'undicesimo secolo, quella italiana è di poco posteriore al 1200. Queste due opere sono tanto cunosciute che non sia necessario di fare troppi discorsi. Mi limito tuttavia a ricordare, quale fondamentale contributo alla ricerca sul tema,

---

[3] Nei Menei greci per i giorni: 17 marzo (S. Alessio), 29 ottombre (S. Abramio), 20 novembre (S. Gregorio), 15 gennaio (S. Giovanni Kalybites), 12 marzo (S. Theophanes), — e il 11 settembre (Santa Theodora), 25 settembre (Santa Euphrosina), 24 dicembre (Santa Eugenia) e 24 gennaio (Santa Xenia).

[4] *La Cançun de Saint Alexis*, Ed. a cura di G. Rohlfs, Tübingen, 1963.

[5] *Ritmo Marchigiano su Sant' Alessio*, Ed. in F. de Sanctis, *Storia della letteratura italiana* ... corredata con una ampia antologia dalle origini a Iacopone da Todi a cura di Gerolamo Lazzeri, Milano, 1950, p. 40—45.

il saggio di Rudolf Baehr[6], teso a risolvere in particolare la questione della funzione del canto di Alessio, toccando con ciò un importante problema letterario e sociologico. Baehr ha senz'altro ragione, allorché sostiene che il poema in antico francese era stato concepito più per una espozizione — lettura o canto ad alta voce — che per una lettura privata, a bassa voce.

Ulteriori particolari arricchirono la favola nel dodicesimo e tredicesimo secolo : il fatto che, ad esempio, il papa abbia preso una lettera dalle mani del morto, oppure, più tardi, che una lettera alla moglie sia volata dalla mano del papa al petto della sposa. Nelle varianti tedesche non solo ebbe larga diffusione la cosiddetta versione „della sposa" — presente in nuce già nella variante bizantina — ma in esse la sposa è quasi sempre di stirpe nobile o regale. Questi trati tedeschi del motivo di Alessio hanno poi di nuovo influito sui miracles francesi che, a loro volta, non hanno mancato di influire sui drammi italiani, spagnoli e portoghesi.

Ora si tratta innanzi tutto di sottolineare questo fatto : Nel tardo Medioevo gli elaboratori del tema di Alessio passano dall'epica in versi al dramma. Ciò non è conforme soltanto al variare del gusto nel tempo : Era il motivo in quanto tale che si adattava particolarmente al teatro.

L'Italia resta come prima il terreno su cui la leggenda è particolarmente prosperata, tenuto presente anche il fatto che qui, già nel 1461, era stato fondato l'ordine dei Frati di Sant'Alessio, una congregazione che si dedicava sopratutto all'assistenza dei malati. Benché il D'Ancona sia in grado di provare solo per il 1517 una rappresentazione di Sant' Alessio[7], ammette rappresentazioni anteriori sulle scene italiane.

Nell'area iberica, che vide la fioritura precoce della leggenda latina di Alessio, il tema dev'essere stato adattato ben presto alle scene. Ci sono molte ragioni per dire che già Balthazar Dias ha conosciuto un dramma popolare nella sua isola natale di Madera, prima ancora di trasferirsi in Portogallo, dove il 20 febbraio 1637 ottenne dal re l'imprimatur per i suoi Autos[8]. Il suo *Auto de Santo Aleixo*[9] non fu colpito dalla interdizione di alcune sue opere nel 1551, anzi molte ristampe rinsaldarono la sua grande popolarità, tanto che ancor'oggi viene rappresentato sia nelle campagne portoghesi che a Madera.

Sulla vita di questo poeta cieco sappiamo poco o nulla. Per quanto concerne la sua opera è significativo il fatto che, accanto ai soliti temi religiosi, come in particolare, una rappresentazione della Natività più volte portata sulle scene, figurano anche quasi tutti gli altri temi diventati poi libri popolari molto in voga — come „L'Imperatrice Porcina" (Imperatriz Porcina), „La Malizia delle donne" (Malicia das Mulheres), „Consigli per bene accasarsi" (Conselhos para bem casar) ecc. Già Braga osserva quanto segue : „Bem mereciam todas estas obras de cunho classico disper-

---

[6] Rudolf Baehr, *Das Alexiuslied als Vortragdichtung*, in „Serta Romanica", Tübingen, 1968, p. 175—199.

[7] Corrado Ricci, *I teatri di Bologna*, Bologna, 1888.

[8] E in corso di stampa uno studio di Maria Antónia Espadinha : *O Auto de Santo Aleixo : As fontes e a originalidade de Baltasar Dias.*

[9] Balthazar Dias, *Auto de Santo Aleixo*, Prima stampa 1538 (?), ristampe (con alcune variazioni) : Lisboa 1613, 1738 („Auto de Sto Aleixo, obra novamente feita, da vida do Benaventurado Santo Aleixo, filho de Eufemiano Senador de Roma") ecc.

sas em folhas volantes, ficarem reunidas em un volume com uma cuidada recensão literaria"[10].

Torniamo ora all'Alessio di Dias ! Il poeta portoghese con un autentico istinto teatrale ha compreso le possibilità insite nel tema e le ha abilmente tradotte in dramma. La sposa di Alessio è, nella sua versione, la figlia dell'imperatore romano Onorio e si chiama Sabina. Grazie a questa rivalutazione della sposa, secondo il modello tedesco, alla rinuncia a lei dopo le nozze, da parte di Alessio, si lega contemporaneamente la rinuncia al potere imperiale in quanto Sabina è, come formulato letteralmente dall'imperatore "... nossa filha successora", cioè erede al trono.

L'introduzione di un angelo e di un diavolo nella storia contribuisce nelle intenzioni di Dias ad una maggiore volgarizzazione del tema. Il diavolo tenta di corrompere tanto Alessio quanto Sabina, ma fallisce naturalmente nel suo intento. In un modo quasi moderno il Santo s'incammina sulla sua strada di mendico e adempie al suo ascetico ideale di modestia e umiltà. Dopo la sua morte la lettera dimostra che il suo pellegrinaggio verso Gerusalemme, subentrata ad Edessa, non è stato un'avventura turistica ma l'espressione di un'anima che si sforza di imitare Cristo.

Così in Dias, per dirla con l'imperatore Onorio : „Imperio sem successor...", ma per il cristiano viene stabilita la regola di come egli debba comportarsi e la semplice figura dell'umile mendicante poté ottenere un favore tale che ancor'oggi continua in Spagna e in Portogallo nelle stampe popolari, per lo più in prosa.

Se nel Cinquecento l'opera fosse diffusa in Italia, non ne sono a conoscenza. In Spagna deve essere stata conosciuta : a questo proposito dobbiamo notare che in taluni Autos di Dias una parte dei personaggi parla in portoghese e un'altra in spagnolo, proprio come in Gil Vicente. (Nel Sant'Alessio si parla solo in portoghese). Non si può tuttavia escludere che i frati italiani di Sant'Alessio siano stati a conoscenza dell'opera di Dias.

Certo famosa vi divenne una più elaborazione del tema. Ora è di nuovo Roma a diventare il teatro del primo melodramma con Barberini (detto anche Teatro delle Quattro Fontane) avvenuta nel 1632 fu messo in scena il Sant'Alessio, con testo di Giulio Rospigliosi, in seguito papa Clemente IX., musica Stefano Landi e scenografia del Bernini.

Rospigliosi era indubbiamente un poeta di talento. Egli cercò d dare ad Alessio una credibilità psicologica, di non presentarlo sulla scena come un tipo, ma di attribuirgli un carattere in evoluzione. Questo può dimostrare un esempio :

(*Monologo di S. Alessio*
Recitativo)

„Alessio che farai?
Usarai crudeltà a chi come ben sai
Vuole il ciel vuole il mondo
Che tu mostri pietate?
Che fo? Devo scoprirmi oppure m'ascondo?
Ah ! Silenzio crudele

[10] Theophilo Braga, *Balthazar Dias*, in *Historia da litteratura portugueza*, vol. II, Renascença, Porto, 1914, p. 308–310.

Cagion d'aspre querele !
Io già me n'volo a far palese il tutto.
Ferma ! Che sol chi giunge all'ultim'ore,
Con immutabil core,
Delle fatiche sue raccoglie il frutto.
Tu che tanto hai sofferto
Del ciel non curi più alta mercede?
Tu che per Dio cercar fuggisti il mondo
Or per sentiero incerto
Volgi di nuovo, ah folle ! al mondo il piede?
Pietate omai deh cessa
Di tormentarmi il seno.
Ah, qual'io provo
Nel teatro del cor dura battaglia !
O Dio clemente, il tuo favor mi vaglia.

(*Aria*)

O morte gradita
Ti bramo ti aspetto
Dal duolo al diletto
Tuo calle m'invita
O morte gradita !
Dal carcere umano
Tu sola fai piano
Il carco alla vita
O morte gradita !
O morte soave
Di giusti conforto
Tu guidi nel porto
D'ogni alma la nave
O morte soave !
Il viver secondo
Tu n'apri nel mondo
Con gelida chiave
O morte soave !"

Vallabrega caratterizza l'opera :
„Gli elementi spettacolari s'impongono anche qui come fattori determinanti in un genere ormai avviato verso nuove e ampie realizzazioni..."

„Dunque il „Sant'Alessio" del Landi, costituì una tappa importante per lo sviluppo dell'opera barocca romana. L'argomento è stato musicalmente permeato dalla sensibilità del musicista, che ne ha tratto situazioni drammatiche vigorose. Nè sono assenti aspetti espressivi di varia natura, fra cui quelli che tendono a sottolineare, attraverso momenti di popolareggiante festosità, situazioni comiche assai vive. Le figure dei paggi buffoni Martio e Curtio sono in tal senso gustosamente tratteggiate e bene rendono il contrasto fra lo spregiudicato realismo della vita e l'idealismo da cui è preso Alessio, che aspira alla celeste beatitudine e non teme di affrontare dolori, sacrifici e il martirio stesso...

Le cronache del tempo hanno tramandato notizie sulla bravura dei musici esecutori e sulla varietà delle scene „le quali si mutarono più volte componendo Palazzi, Giardini, Selve, Inferno, Angeli che parlando volavano per aria e finalmente una gran nuvola calata a basso che aprendosi mostrò la gloria del Paradiso". Lo spettacolo riuscì „di tutta perfezione"

per le principali Dame di questa città che v'intervennoro con i loro martiri... e per diversi Signori Cardinali, Prelati ed altri Signori della Corte"[11].

Il Sant'Alessio di Rospigliosi/Landi fu rappresentato certamente più anche fuori Roma nel corso del diciassettesimo secolo, in una forma priva per lo più delle scene farsesche, non più come dramma ma come oratorio; così per esempio a Bologna nel 1647[12].

Anche il tipo dell'opera sacra aveva preso, come l'oratorio, il suo avvio da Roma. Così si è attinto di preferenza sempre di nuovo a quei temi che erano già stati realizzati nella Roma del Seicento. Anche il motivo di Alessio s'incontra più volte in Italia nel settecento come libretto d'opera o d'oratorio, così, per esempio, nel 1779 a Bologna un „Sant'Alessio Riconosciuto", opera di un poeta ignoto con musica di Giacinto Calderara. Solo col venir meno dell'opera sacra e con la decadenza dell'oratorio agli inizi dell'Ottocento si perdono anche le tracce delle composizioni su Sant'Alessio.

Ma torniamo ancora una volta al Seicento! In seguito alla Controriforme, anche in Francia si ridestò l'interesse per la leggenda di santi e per il dramma religioso. Il più importante fra coloro che ripresero la leggenda di santi fu René de Cériziers. Legato a lui da stretta amicizia fu Nicolas-Marc Desfontaines, detto anche ai sui tempi „Il poeta cristiano". Egli drammatizzò parecchie leggende tra le quali anche quella di Alessio, da lui intitolata *L'Illustre Olympie ou le Saint Alexis*. Il suo dramma fu stampato nel 1645 (prima a Bordeaux e poi a Parigi) e godette di una grande popolarità soprattutto nelle rappresentazioni inscenate nei collegi dagli studenti.

Un decennio più tardi abbiamo „Le charmant Alexis" di Louis de Massip. Ambedue i drammi rivestono particolare importanza dal punto di vista poetico, non così invece il dramma „La vida de San Alejo", composto dal drammaturgo spagnolo Augustin Moreto y Cabaña e rappresentato a Madrid nel 1645. Moreto apparteneva alla cerchia degli amici di Calderon. Egli non raggiunse certamente il livello poetico di quest'ultimo ma, d'altra parte, non è così debole e dipendente come la critica moderna ha voluto presentarlo. Un critico acuto come Baltasar Gracián ha molto apprezzato Moreto. In una scena del suo „Criticón", che richiama il giudizio sui libri del Don Chisciotte di Cervantes, leggiamo: — un mostro scaglia migliaia di volumi nella'cueva de la nada'—„...allà van esas novelas frías, sueños de ingenios de enfermos, esas comedias silbadas, llenas de impropiedades y faltas de verosimilitud".

Ma subitaneo mette un volume a parte e dice:

„...estas no, resérvense para immortales por su mucha propiedad y donoso gracejo; éste es el Terencio de España!" e si tratta dei drammi di Moreto!

Ma preferiamo presentare l'Argomento che Moreto prepone alla sua *Vida de San Alejo*:

„Hijo de Eufemiano y amante de Sabina, en la misma noche de sus bodas Alejo huye de la casa paterna y de la ciudad de Roma, cediendo à la volun-

---

[11] *Storia della Musica Italiana*, a cura di Cesare Vallabrega, Roma, s.a., vol. II, p. 25.
[12] V. nr. 7.

tad del cielo, que le previno conservar la castidad. Parte al Asia, visita los Santos Lugares, permanece en Siria algunos años, habitando un muy devoto santuario de la Vírgen y al fin vuelve a su patria y casa, donde, sin ser conocido, pide hospidalidad y se alberga debajo de una escalera. Mientras, enamorado el duque Oton de la abondonada esposa, pretende sus favores instigándole el demonio, y extiendevoz de ser muerto Alejo; mas, como no logre persuadir à la virtuosa dama, intenta que la fuerza consigna lo que no pudo ni la astucia ni el ruego : decide robarla. Tampoco en esto es maz feliz : Alejo lo evita; y los criados de Oton le maltratan de forma, que espira el Santo, no sin dejar consignada en un escrito la historia de su vida. Celestiales voces anuncian su tránsito, las campanas del Vaticano se recipan por si solas, el pueblo acude á la casa del venturoso padre; y rodeado de resplandores encuentran el bendito cadáver con un pliego en la mano, que solo abandona cuando intenta recogerlo Sabina".

Se Dias si era accontentato di introdurne uno, in Moreto ci imbattiamo addiritura in parecchi demoni e le tentazioni e tutta la sarrabanda infernale, vengono dipinti con vivace cromatismo come la scena del rapimento, che introduce un altro aspirante alla sposa di Alessio, rapimento sventato dallo stesso Alessio. Con mano sicura Moreto ha introdotto nel tema l'elemento della tensione, inalzandolo a un livello che ricorda il *Magico prodigioso* di Calderón o il forse ancor più forte *Los dos amantes del cielo*.

Fino a che punto il tema dell'Alessio abbia influito sulla vita dello stesso Moreto, resta un mistero insolubile. Colpisce singolarmente un passo del suo testamento, in cui egli precisa che il suo cadavere debba essere sepolto nel „campo degli impiccati", cioè fra i piu miserabili peccatori.

Spostiamoci ora, infine, alla periferia orientale della Romania. In Romanía il motivo dell'Alessio s'incontra dapprima solamente in manoscritti[13], ai quali tutti à comune — come anche nelle stampe posteriori — il fatto che il tema non viene trattato in versi epici o in forma drammatica, ma in prosa. Come è arrivato in Romanía il tema dell'Alessio, non lo sappiamo e formulare un'ipotesi è difficile, essendoci tre possibilità : direttamente dall'area greco-bizantina, attraverso una versione paleoslava o ucraina o, infine — ma questa è l'ipotesi meno credibile — per diretto influsso dell'Europa centrale.

Ciò che dobbiamo tener presente è che la Romanía rappresenta l'unica area linguistica romanza che non è di rito romano. Il cristianesimo ortodosso ha sviluppato altre forme di culto ed è rimasto fino in età moderna intimamente ostile al teatro. Mancavano dunque le basi per l'accoglimento di versioni, quali noi conosciamo dalle Sacre Rappresentazioni di Dias o di Moreto. Ci sono alcune ragioni per poter supporre che il tema dell'Alessio, presente per la prima volta in un manoscritto del 1676, sia

---

[13] Ms BAR, nr. 6042, f. $5^r - 16^r$ (1676), *De viaţa pre cuviosului Alexei, omul lui Dumnezeu*; — ms. BAR, nr. 6030, 11 f., sec. XVIII,, *Viaţa sfîntului Alexie omul lui Dumnezeu*; — ms. BAR, nr. 1166, f. $14^r - 21^v$, sec. XVIII—XIX, *Seabraniia a sfîntului Alexie omul lui Dumnezeu*; — ms. BAR, nr. 1143, f. $58^r - 68^r$, sec. XIX (1834), Ale omului lui Dumnezeu [Alexie] Cuvănţii mai pre scurtu şi cine o va citi şi-i va urma cuvintilor şi cu evlavie mare folosu va avea de la domnul nostru Hristos.

pervenuto in România faccendo il giro per Kiew. Verso la metà del Seicento l'Igumeno Ioanikie Galeatowskij aveva utilizzato per le sue traduzioni nella lingua madre raccolte di leggende provenienti dall'Europa centrale. Le sue fonti erano date da stampe in latino come l'Atlanto Mariano di Wilhelm von Gumppenberg, che egli rielaborò liberamente. Nel corso dei suoi studi sulle fonti latine gli saranno capitate probabilmente fra le mani anche varianti dell'Alessio ma, contrariamente, ad altre leggende questo motivo era stato sempre vitale all'est. Certamente la forma slava della leggenda è più marcatamente concentrata sulla figura del Santo, mentre la scena della sposa resta un breve episodio secondario. La versione rumena ha in effetti molto più in comune con le redazioni slave che con quelle latine e trovò in Romania un' accoglienza del tutto diversa presso il popolo che all'ovest. Negli altri paesi di lingua romanza il Santo è rimasto un esempio di umiltà, ammirato e amato dal popolo anche per la sua povertà, mentre nella spiritualità dell'est „l'uomo di Dio", come viene unanimemente chiamato nelle versioni greche, slave e rumene, — perfino l'ultima redazione letteraria in russo a me nota, quella di Boris Saitzev (1928) da alla Novella questo titolo — è un pellegrino alla ricerca di Dio. E solo all'est Sant'Alessio ha avuto dei seguaci relativamente numerosi. Non furono solo aderenti a sette che abbandonarono la propria moglie e la propria famiglia ma, addirittura, prima del primo conflitto mondiale abbiamo notizia di un numero quasi enorme di semplici contadini — Rasputin è solo l'esempio più famigerato — i quali, credendo di sentire una chiamata divina, andarono per anni peregrinando, per la maggior parte anche in Terra Santa.

Così non sorprende il fatto che le redazioni rumene a stampa sul tema, la più antica delle quali risale al 1874[14], si siano mantenute nella forma di un semplice libro popolare, con un numero di pagine variabile fra le sedici e le ventotto. Quante volte siano stati ristampati, non si può dire.

Mentre i romanzetti spagnoli[15] da quattro soldi (pliegos de cordel) assomigliano a quelli rumeni nel loro tono popolaresco (con la differenza, certo, che la scena della sposa ha un maggior risalto), per quanto riguarda l'Italia abbiamo solo delle stesure asciutte e concise sul tipo della leggenda edificante[16]. In ogni caso possiamo constatare l'intima vitalità di questo motivo ancora nell'immediato presente.

Un problema a parte è la trattazione dell'Alessio nel canto popolare di carattere più o meno religioso. Il tema come tale si adatta senz'altro alla romanza popolare di tono religioso, ma oltre ai canti di Alessio sardi, mi è nota solo una romanza spagnola sul tema, e solo a Maiorca l'ho sentita cantare ancora nel 1952. Le redazioni maiorchine sono state accolte da Rafel Ginard Bauça[17].

---

[14] *Viața sfîntului Alexie*, București, 1874 (27 p.); *Viața sfîntului Alexie omul lui Dumnezeu*, tipărită de un creștin ortodox, București 1892 (16 p.), București, 1924 (16 p.), București ș.a. (15 p.); *Istoria și viața Sfîntului Alexe, omul lui Dumnezeu*, Cluj, ș.a. (28 p.).

[15] „El Bienaventurado San Alejo, Hijo del grande Eufemiano, senador romano. Obrita útil para promover al glorioso Santo y muy provechosa para las almas cristianas", Madrid (diverse stampe popolare del ottocento e novecento).

[16] „L'umiltà di Sant'Alessio", in *Enciclopedia della fiaba*, a cura di Fernando Palazzi, Milano, 1959, p. 213–214.

[17] *Cançoner Popular de Mallorca*, vol. III, Mallorca, 1970, p. 232.

VARIANTE AUTONOME ALE *RĂZBOIULUI TROADEI* DIN CRONOGRAFELE DE TIPUL DANOVICI ŞI CIRCULAŢIA LOR (sec. XVIII—XIX)

PAUL CERNOVODEANU

Din prima jumătate a secolului al XVIII-lea au început să fie extrase din cuprinsul cronografelor traduse din neogreacă[1] mai multe capitole ce treziseră în mod deosebit interesul cititorilor din Ţările Române. Ele au cunoscut o circulaţie independentă în cadrul unor manuscrise miscelanee. Conţinutul acestor fragmente se referea îndeosebi la unele episoade din istoria biblică (Viaţa lui Moisi şi fuga evreilor din Egipt, Istoria lui Nabucodonosor împărat ş.a.), la războiul troian, la întemeierea Romei şi la viaţa lui Constantin cel Mare şi a altor împăraţi bizantini, printre care Vasile Macedoneanul şi Leon Înţeleptul[2]. Povestirile — în totalitatea lor — au fost prelucrate numai din cronografele de tipul Danovici, care s-au bucurat de popularitatea bine cunoscută în vechea literatură românească[3]; în schimb, nu am putut identifica nici una ca fiind extrasă din cronografele de tipul Dorotei, răspîndit — după cum se ştie — doar în 5 manuscrise descoperite pînă acum în Ţara Românească[4]. Fragmentele amintite din cronografe au circulat mai intens în Ţara Românească şi Moldova şi mai puţin în Transilvania, unde nu am întîlnit decît *Codicele Matei Voileanu*.

Piesele cu circulaţie independentă din cadrul cronografelor de tipul Danovici se încadrează, bineînţeles, grupelor respective de manuscrise din care au fost desprinse, purtînd siglele : *A* pentru Transilvania, *B* pentru Ţara Românească şi *C-E* pentru Moldova, după clasificarea lui I. Ştefănescu şi completările noastre[5].

---

[1] Amănunte la Demostene Russo, *Studii istorice greco-române*, vol. I, Bucureşti, 1939, p. 68—100; Irina N. Lebedeva, *Поздние греческие хроники и их русские и восточные переводы* în *Палестинский сборник*, Leningrad, 81 (18), 1968, p. 10—30 şi 110—117.

[2] Pentru acestea din urmă vezi Paul Cernovodeanu, *Vision de Byzance dans les chronographes et autres textes historiques roumains des XVIIe et XVIIIe siècles*, în *Actes du XIVe Congrès International des études byzantines Bucarest 6—12 Septembre 1971*, vol. II, Bucureşti, 1975, p. 529—534.

[3] Iulian Ştefănescu, *Cronografele româneşti de tipul Danovici*, partea I, în „Revista istorică română", IX (1939), p. 1—77.

[4] P. Cernovodeanu, *Cronografele româneşti de tipul Dorotei*, în „Studia bibliologica", Bucureşti, III (1969), p. 133—148.

[5] I. Ştefănescu, *op. cit.*, p. 43—57 şi P. Cernovodeanu, *Cronografele româneşti. Studiu monografic*, Bucureşti, 1970, p. 14—17 (în ms.).

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 1, p. 29—35, Bucureşti, 1976.

În cadrul acestor piese, legenda războiului troian a beneficiat de o mare răspîndire în Țările Române, constituind, împreună cu *Alexăndria*, una din cele mai gustate lecturi cu caracter pseudoistoric[6].

După cît se știe — fără a avea legătură cu epopeile homerice — versiunea păstrată în cronografele de tipul Danovici privind legenda *Troadei* derivă — prin originalul grecesc — din vestitele plăsmuiri ale epocii romane, cu adînc răsunet în lumea medievală, *De excidio Troiae historia*[7], atribuită miticului luptător Dares frigianul și *Ephemeris belli Troiani*[8], așa-zisa operă a lui Dictys cretanul, pretinsul tovarăș de luptă al regelui Idomeneu. Aceste texte apocrife au pătruns și în literatura bizantină, fiind prelucrate în cadrul cronografelor, începînd cu acel al lui Ioan Malalas din secolul al VI-lea. În compilația tîrzie a lui Matei Cigalas, Νέα σύνοψις διάφόρων ἱστοριῶν... (Veneția, 1637), din care provin variantele românești după traducerea logofătului „de grecie" Pătrașco Danovici (întîlnit documentar în Moldova între anii 1659—1676)[9], istoria Troadei prezintă versiunea atribuită lui Dictys, amplificată cu unele reminiscențe din Homer și alte adaose datorate cronicarilor Malalas, Ioan de Antiohia (sec. VII), Georgios Kedrenos (sec. XI)[10] ș.a.

Cu excepția unei singure variante de factură occidentală[11] și care nu are nici o legătură cu textul războiului Troadei extras din cronografe, toate celelalte derivă numai din tipul Danovici. Este interesant de relevat totodată că versiunile independente ale legendei Troadei nu conțin decît desfășurarea propriu-zisă a războiului, capitolul privind soarta eroilor care

---

[6] Vezi analiza provenienței versiunilor românești ale *Războiului Troadei* din cronografele de tipul Danovici la N. Cartojan, *Legendele Troadei în literatura veche românească*, în „Analele Academiei Române", M.S.L., seria III, tom III (1925), mem. 3, p. 78—91 și I. Ștefănescu, *op. cit.* p. 63—70.

[7] Narațiunea — părtinitoare pentru cei învinși — a fost alcătuită în primele secole ale erei noastre, rezumînd evenimentele de la expediția Argonauților pînă la distrugerea Troiei. Compoziția eterogenă, conținînd 44 capitole scurte, scrise într-o latină barbară, s-a inspirat — în afara *Iliadei* lui Homer — și din surse tîrzii și amestecate, ca de pildă *Fabulae* ale lui Hyginus (sec. I î.e.n.) sau *De raptu Helenae* a lui Dracontius (sec. V e.n.) etc., cf. Nathianel E. Griffin, *Dares and Dictys. An introduction to the study of medieval versions of the story of Troy*, Baltimore, 1907, p. 4—5 și *The Trojan war. The Chronicles of Dictys of Crete and Dares the Phrygian* (translated with an introduction and notes by R.M. Frazer jr.), Bloomington — Londra, 1966, p. 3, 11—14.

[8] Istorie în proză, tratînd în 5 cărți desfășurarea războiului troian de la răpirea Elenei pînă la pieirea cetății iar într-o ultimă carte întoarcerea grecilor pînă la moartea lui Ulise. Lucrarea a fost alcătuită la sfîrșitul sec. I sau începutul celui de-al II-lea e.n. în limba greacă și tradusă în latină cel mai tîrziu în sec. IV, utilizînd în conținutul ei, în afara epopeelor homerice și a poemului *Alexandra* a lui Lykofronos (sec. IV—III î.e.n.) și alte surse postclasice printre care *Eneida* a lui Virgilius, *Metamorfozele* lui Ovidius, *Eroica* a lui Filostratos din Lemnos (sec. III e.n.) ș.a., cf. N. E. Griffin, *op. cit.*, p. 1—3 și *The Trojan war* ..., p. 7—11, 18—19.

[9] P. Cernovodeanu, *Préoccupations en matière d'histoire universelle dans l'historiographie roumaine aux XVIIe et XVIIIe siècles* (I), în „Revue roumaine d'histoire", IX (1970), nr. 4, p. 687 și n. 41.

[10] N. Cartojan, *op. cit.*, p. 62—65 și Dan Simonescu, *Romane pseudoistoriee*, în *Cărțile populare în literatură românească*, vol. I, București, 1963, p. 87—88.

[11] Relevată de Cartojan, *op. cit.*, p. 95—129, constînd dintr-o prelucrare în limba latină a vechiului *Roman de Troie* a lui Benoit de Sainte-Maure, truver normand din sec. XII, de către cărturarul sicilian Guido delle Colonne (judecător la Messina între 1257—1280), sub titlul *Historia Destructionis Troiae*, cunoscută apoi în țările noastre printr-o transpunere intermediară tîrzie în *limba rusă* și nu greacă, cum s-a afirmat în trecut. Într-adevăr, tălmăcirea românească a fost alcătuită după versiunea rusă a operei lui Colonne intitulată

au participat la asediul Troiei — figurînd cel mai adesea în anexele părții a II-a a cronografelor de tip Danovici[12]— fiind cu totul omis.

S-au putut identifica pînă în prezent 13 manuscrise din secolul al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea[13], dintre care 8 au circulat în Moldova și Bucovina, 4 în Țara Românească și unul în Transilvania, conținînd textul istoriei Troadei în redacții înrudite. Pe scurt, aceste manuscrise sînt următoarele:

1) Pentru **Transilvania**: (grupa **A**): *mss. 3399* (Acad. R.S.R.), copiat la 8 decembrie 1748 de logofătul Matei Voileanu, aflat la Viișoara (Hundorf)[14].

2) Pentru **Țara Românească** (grupa **B**): *mss 1785* (Acad. R.S.R.), fără menționarea copistului, datînd din jurul anului 1753[15]; *mss. 1361*

Исторіа въ неї же пішетъ, о разореніі града Троі фрігіїскаго царства ... și editată în numeroase rînduri la Moscova și Petersburg între 1709—1808 (cf.T.A. Bîkov și M. M. Gurevici, *Описание изданий напечатанных при Петре I. Сборник каталог. Описание изданий гражданской печати 1708 —январь 1725 г*, Moscova-Leningrad, 1955, p. 88—89, nr. 20). Pînă nu era cunoscut în literatura noastră decît un singur manuscris (mss. 2183 Acad. R.S.R., datorat la 24 februarie 1766 grămăticului Ioan sin popa Mirea din Bărbătești), conținînd versiunea occidentală a legendei Troadei (vezi afirmația făcută în cea mai recentă lucrare asupra acestui subiect, *Cărțile populare în literatura română*, vol. I, p. 88). Sîntem în măsură să semnalăm și *un al doilea manuscris*, copiat în Șcheii Brașovului la 2 iunie 1812 de cunoscutul cărturar transilvan preotul Nicolae Grid (1784—1815) (cf. P. Cernovodeanu, *La généalogie, auxiliaire de l'histoire littéraire en Roumanie* în *Recueil du 11e Congrès International des Sciences généalogique et héraldique Liège 29 Mai—2 Juin 1972*, Braga, 1973, p. 142—143) și care prezintă un deosebit interes deoarece *are textul complet* și păstrează titlul, care în mss. 2183, acefal, lipsește: *Istoria Troadei scrisă de Dit grecul și Darie Frighii, carii cînd să bătea Troada, era în tabără*. Copia clericului brașovean s-a păstrat în mss. 3381 al Acad. R.S.R., în-8° de 132 file, care a aparținut în sec. al XIX-lea lui G. Missail, apoi a figurat în biblioteca Petre Gîrboviceanu, fondată în 1932 și a fost achiziționat de Academie în 1953. Pe f. 132 v° a manuscrisului, care conține numai legenda Troadei, se află însemnat: *S-au scris în Brașov 2 iunie 1812 N⟨icolae⟩ G⟨rid⟩*.

[12] Cf. I. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 52.

[13] În afara mss. 63, 273, 1601, 1702, 4102, Leca Morariu, cunoscute de N. Cartojan, *op. cit.*, p. 77—78 și de mss. 1264, 1361, 1751, 1785, și 3359, semnalate de D. Simonescu, *op. cit.*, p. 87, n. 2, mai menționăm mss. 5919 și 5967 (Acad. R.S.R.).

[14] Mss. în 8°, de 278 file, provine din familia copistului Matei Voileanu. Miscelaneu istoric și religios conținînd și alte extrase din cronografe, precum și viețile sfinților, legende apocrife ș.a. ⟨f. 1—184 v°, 198 v°—200, 254—278 v°⟩. Istoria Troadei, al cărei text a fost publicat de Matei Voileanu, *Codicele Mateiu Voileanu. Scrieri din prima jumătate a veacului trecut*, Sibiu, 1891, pp. 25—45, se află inserată între f. 185—198. Logofătul transilvan Matei Voileanu, născut în com. Voila, lîngă Făgăraș, a depus o activitate intensă de copist între anii 1737—1768 la mănăstirea Drăgușului în Țara Oltului (în 1740), la Viișoara lîngă Dumbrăveni (jud. Mureș) între 1743—1761 și la Șoimul românesc (com. Tîrnava Mică), după 1761 (*ibidem*, p. 1—2); a fost probabil și zugravul bisericii din Pața, lîngă Cluj (1746). Pentru rodnica sa activitate cărturărească vezi, printre altele, Ilarion Pușcariu, *Documente pentru limbă și istorie*, vol. II, Sibiu, 1897, p. 366—367, nr. 9; Dr. E⟨lie⟩ D⟨ăianu⟩, *Un logofăt zugrav și gramatic — Matei Voileanu*, în „Răvașul", Cluj, VI (1908), nr. 2, p. 45—46; G. Ștrempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*, vol. I, București, 1959, p. 107 și 274; E. D. Tappe, *A Rumanian manuscript miscellany in the John Ryland's Library*, în „Bulletin of the John Ryland Library", vol. 42 (1960), no. 2 (March), pp. 481—482 și E. Vârtosu, *Din criptografia românească*, în „Studii teologice", seria II, XVIII (1966), nr. 5—6, p. 300, nr. 74.

[15] Mss. în 8°, de 208 file (3 albe la început și f. 31) provenind de la Biblioteca Centrală Universitară. În afara altor fragmente de cronograf, a „Pildelor filozofești" ⟨f. 76—85⟩ și a vieților de sfinți ⟨f. 89 v°—96, etc.⟩, cuprinde un fragment acefal și fără sfîrșit (lipsindu-i cîteva rînduri) din *Istoria Troadei* ⟨f. 4—30 v°⟩. Pe f. 71 figurează data: „1753". Manuscri-

(Acad. R.S.R.), copiat la 29 octombire 1786 de boiernaşul argeşan Dumitrache Tigveanu[16]; *mss. 5919* (Acad. R.S.R.), copiat între 1800—1802 de Dinu, fiul lui Nicolae iuzbaşa din Bucureşti, „fecior la vornicul Scarlat Cîmpineanu"[17]; *mss 5967* (Acad. R.S.R.) copiat la 6 aprilie 1827 de Costache Matheu, zapciu la plasa Topologului[18].

---

sul este împodobit cu desene, de un farmec naiv, în tuş negru şi chinovar, datorate înzestratului copist anonim. Scenele privitoare la războiul troian reprezintă: 1) Predarea scrisorilor „crailor elineşti" către împăratul Priam de către solii greci (f. 10 v°); 2) Elena, Paris şi Priam pe zidurile cetăţii Troia, batjocorind pe greci (f. 13 v°); 3) Uciderea lui Hector de către Ahile (f. 21 v°); 4) Ducerea trupului lui Hector de către Ahile în tabăra grecilor (f. 22): 5) Zidurile cetăţii Troia (f. 48, intercalată). Ultimul desen — singurul care poartă legendă — „Săracul Ahileu cum îl duc prietenii lui mort la tabără" (f. 26) — înfăţişează pe „Ianda" şi „Odiseu" transportînd trupul neînsufleţit al eroului grec în tabăra asediatorilor. Manuscrisul mai conţine, totodată, numeroase însemnări ale unor alte mîini străine atestînd circulaţia sa. La f.1 se află autograful unui logofăt Ioniţă sin Ioan pitar şi a unui Gheorghe logofăt; la f.3, o însemnare de datorii băneşti din 10 noiembrie 1806; la f. 96, autograful unui Zaharia logofăt din 19 mai 1805; la f. 184, o însemnare din 2 decembrie 1806 despre un Pantazi logofătul locuind la Bucureşti pe Podul Mogoşoaiei etc.

[16] Mss. in-8°, de 153 file, cu conţinut miscelaneic, minunile Sf. Nicolae, viaţa Sf. Ioan Gură de Aur ⟨f. 13—153 v°⟩, cf. G. Ştrempel—Fl. Moisil—L. Stoianovici, *Catalogul manuscriselor româneşti*, vol. IV (1062—1380), Bucureşti, 1967, p. 621—624. Între f. 1—12v° legenda Troadei sub titlul *Început de luoarea cetatea* (!) *Troadii, cea în toată lumea vestită pre cînd împărăţia la Ierusalim marele David proorocul.* La f. 40, însemnarea copistului (al cărui nume figurează incorect descifrat în *Catalogul*, IV, p. 624): „Scrisu-s-au aceste minuni de mine multŭ păcătosul rob al stăpânului H⟨risto⟩s Dumitrache Tigvi⟨anu⟩ 1786 oct⟨omvrie⟩29". Boiernaşul argeşan Dumitrache Tigveanu este întîlnit între 22 noiembrie 1794 şi 26 martie 1797 ca aflîndu-se în pîră cu un alt proprietar, Nicolae Cărpenişanu, pentru stăpînirea moşiei Baloteşti din jud. Vlaşca, cf. Şt. D. Grecianu, *Genealogiile documentate ale familiilor boiereşti*, vol. I, Bucureşti, 1913, p. 385—388, 390, 391, 398—402.

[17] Mss. in-8°, de 271 file, plus una albă nenumerotată. Cuprinde un fragment din viaţa lui Constantin cel Mare extras din cronografe, apoi istoria întemeierii şi căderii Constantinopolului sub turci după cronica atribuită lui Nestor Iskönder ⟨f. 13—80 v°.⟩ ş.a. Între f. 159—187 figurează legenda Troadei sub titlul *Începuiu a scrie dă războiu înpăratului Priiam feciorul înpăratului Lamiodon* (!) *elin dă la vestita cetate a Troadei şi pentru naşterea fiiului său Alexandru Pariş şi pentru prăpădeniia lui şi a cetăţii Troadei dă mîna lui Maneleu* (!) *înpărat elin, care războiu l-au făcut pentru muerea lui Elena*, cu cîteva rînduri lipsă înaintea sfîrşitului. Manuscrisul conţine mai multe însemnări ale copistului, pe care le menţionăm în ordine cronologică: „... Şi acéste istorii s-au prefăcut după cărticică tot de mănă fiind scrisă şi aceia. Şi s-au început a să scri în zilile prea înnălţatului domn Ion Alexandru Costandin Muruzi (!) voevod la leat 1800 apr⟨ilie⟩ 12" ⟨f. 13⟩; „S-au isprăvit dă scris la l⟨ea⟩t 1802 avg⟨ust⟩ 27; zioa aceea era joi la 3 şi un sfert nemţeşti ceaşuri în cetatea Braşovului cînd ne aflam băjănari pentru Pazvantuol (!) din Bucureşti, prin osteneala Dinului fiu lui Nicolae iuzbaşa ce să afla fecior la vornicul Scarlat Cămpineanu" ⟨f. 271 v°⟩; „Prefăcutu-s-au în zilile prea înălţatului nostru domn Io Costandin Ipsilanti la l⟨ea⟩t 1805 avg⟨ust⟩ 3. Scrisu-s-au dă măna mea, Dinu sin Nicolae iuzbaşa de Divan" ⟨f. 1 v°⟩. Pentru aga Scarlat Cîmpineanu, partizan al lui Coburg în timpul ocupaţiei austriace a Ţării Româneşti între 1789—1791, apoi fugar în Rusia şi reîntors în patrie ocupînd înalte dregătorii în Divan, vezi printre altele Ilie Corfus, *Însemnările Androneştilor*, Bucureşti, 1947, p. 29 şi 42.

[18] Mss. in-f°, de 296 file, (dintre care albe f. 1—3 şi 289—294), achiziţionat în 1961. Conţinut miscelaneic: minunile sf. Nicolae, reţete medicale, istoria lui Erotocrit,, Fileron şi Aretusa ş.a. ⟨f. 107, 123—278⟩. Cuprinde legenda Troiei între f. 110—122 cu titlul *Începui dă luoarea cetatea* (!) *Troadii cea în toată lumea vestită pre cînd înpărăţiia la Ierusalim marele David*, copie identică a mss. 1361. La f. 278 se află însemnarea copistului Costache Matheu, zapciu al plăşii Topologului, din 6 aprilie 1827, unde funcţiona alături de Ioniţă Brătianu, menţionînd şi pe ispravnicii judeţului Argeş, căminarul Iancu Ralet şi paharnicul Constantin Lazăr.

3) Pentru **Moldova** (grupele **C-E**) : *mss. 1702* (Acad. R.S.R.), copiat înainte de 1775 de Constantin Chiriceanu[19]; *mss. 4104* (Acad. R.S.R.), copiat în Iaşi la 5 septembrie 1777 de Agapie sau Agapachi sin Hagi Frangul din Tighina[20]; *mss. 1264* (Acad. R.S.R.), copiat la 1778 de dascălul Samoil de la schitul Hîrşoviţa [21]; *mss. Leca Morariu*, copiat la 17 octombrie 1796 de Constantin Popovici, „cliric" la Cernăuţi[22]; *mss 1601* (Acad.

[19] Mss. in—8°, de 146 file, donat Academiei la 1894, din biblioteca mitropolitului Moldovei şi Sucevei Iosif Naniescu. Cuprinde „Viaţa marelui împărat Alexandru ..." ⟨f. 1—124⟩ şi legenda Troadei, sub titlul *Istoriia Troadei cetăţii intru care au împărăţit Priiam înpărat, tatăl lui Pareş* ⟨f. 125—146 v°⟩. Însemnarea copistului la f. 124 : „De pe izvod⟨ul⟩ ce am găsit, am scris, Co⟨n⟩standi⟨n⟩ Chiricea⟨nu⟩", cf. şi G. Ştrempel, *Copişti*, I, p. 25; pe fila albă de pe prima scoarţă figurează o altă însemnare relativă la evacuarea Moldovei de către trupele ruse în 1775, în urma încheierii păcii de la Kuciuc Kainargi (1774), cf. N. Cartojan, *op. cit.*, p. 77.

[20] Mss. in-fo, de 176 file achiziţionat, la 18 ian. 1912 de la anticarul Albert Zwiebel. Are un caracter miscelaneic, cuprinzînd un fragment din „Alexăndria", vieţi de sfinţi, omilii, versuri ş.a. ⟨f. 1—80 v°⟩. Legenda Troadei purtînd titlul *O prea frumoasă istorii a minunatii şi iscusitei cetăţi a ot (!) Troadei care s-au fost bătut 12 ani pentru o muere* este cuprinsă între f. 81—94 v°. La f. 94 şi la f. 48 v°, unde se precizează că a fost scris la Iaşi, se află însemnarea copistului. „Şi am scris eu Agapachi sin Hagi Frangul ot Tighine în dughiana dumisale giupanului Theodor Dorobăţ, la le⟨a⟩tu 1777, avgust 11 am ‹s›fărşăt", cf. şi N. Cartojan, *op. cit.*, p. 77—78 şi G. Ştrempel, *ibid.*, I, p. 63 [cu erori corectate de A. Ilieş în recenzia apărută la lucrarea lui Ştrempel în „Anuarul Institutului de Istorie din Cluj", VII (1964), p. 348]. Codicele a fost dăruit la 10 iulie 1800 unui căpitan Vasile din tîrgul Iaşului (însemnarea de pe f. 101 v°) iar în 1812 se afla în posesia unui Mărgărit Caracaş ⟨f. 1⟩ ; la 25 mai 1825 lasă însemnări la f. 101 un Petre Caracaş.

[21] Mss. in-fo. de 266 file, din care 12 albe în interior, cu frontispicii şi miniaturi în acuarelă; a aparţinut prof. Gr. Creţu. Conţine pe lîngă legenda Troadei şi alte fragmente din cronografe, precum şi texte apocrife (Întrebări şi răspunsuri, Singlitichia, Vămile văzduhului ş.a.) ⟨f. 99—255⟩ cf. G. Ştrempel—Fl. Moisil—L. Stoianovici, *Catalogul manuscriselor româneşti*, IV, p. 393—396. Între f. 1—14 se află *Istoriia Troadei, între carele au împărăţit Priiam împărat, tatăl lui Parişu*. La f. 139 v° figurează însemnarea copistului : „Aciastă sfăntă carte ci să che⟨a⟩mă a lui Co⟨n⟩stantin înpărat şi a martoloï⟨u⟩lui (!) Sotirie este scrisă di mine întru toţ⟨i⟩ dascalie mai min (!) şi plecat, Samoil, ci am fost dascal la Hîrsoviţa, schitul lui Ştefan şetraru⟨l⟩ Cărăcaş, 1778, di la Adam 7287. Şi căndu am agiunsu aice era iulie 9", cf. G. Ştrempel, *Copişti*, I, p. 205; *Catalogul*, ... IV, p. 396. Pentru alte însemnări, *ibidem*.

[22] Mss. miscelaneu, a aparţinut prof. Leca Morariu, din Cernăuţi, fiind scris, în afara ultimelor zece file, de Constantin Popovici; mai cuprinde şi povestea Sindipii Filozoful ⟨f. 1—43⟩ (editată de posesorul manuscrisului, Leca Morariu, *Decameroanele strămoşilor noştri* (*După codicele C. Popovici, Cernăuţi, 1796*), Bucureşti, 1927, p. 6—12(extras din *Omagiu lui I.*[1] *Bianu*); între f. 89—101 se află fragmentul acefal şi fără sfîrşit din *Războiul Troadei*, publicat de deţinătorul codicelui în studiul *Războiul Troadei. După Codicele Constantin Popovici* (*1796*), Cernăuţi, 1923, pp. 42—63. La f. 43 se află însemnarea copistului „S-au scris de mine, Constantin Popovici, cliric din clasul V al triile Cernăuţi 17 oct⟨omvrie⟩ 1796" (*op. cit.*, p. 7). La f : 104 v° mai figurează şi alte cîteva însemnări de familie ale lui Constantin Popovici, din care rezultă că a fost fiul preotului Toader Ioanovici (m. 5 noiembrie 1810) şi al Ecaterinei (m. 9 aprilie 1822), fiind născut la 10 august 1776 şi că a primit harul preoţiei la 28 iunie 1797 slujind ca paroh în com. Sînt Ilie din jud. Suceava, începînd de la 18 iulie 1797 (*ibidem*, p. 7—8). A mai avut un frate, Dimitrie (m. 11 martie 1832) tot preot, la Frătăuţi; codicele Popovici a fost dealtfel prezentat la 26 noiembrie 1929 profesorului Leca Morariu de către familia Hurjui din Frătăuţi (*ibidem*, p. 8). Despre codicele Popovici mai vezi şi N. Cartojan, *op. cit.*, p. 65 şi D. Simonescu, *Romane pseudoistorice*, p. 88.

R.S.R.), copiat înainte de 1797 de un Vasile, aflat în slujba postelnicului Gherachi[23]; *mss. 63* (Acad. R.S.R.), din secolul al XVIII-lea, fără menţionarea copistului, aflat în posesia preotului Gavriil din Broşteni la 6 noiembrie 1804[24]; *mss. 273* (Acad. R.S.R.), copiat la 21 noiembrie 1826 de Scarlat Vîrnav[25] şi *mss. 1751* (Acad. R.S.R.), din primele decenii ale secolului al XIX-lea, fără menţionarea copistului, prezentînd un text rotacizat din nordul Moldovei sau Bucovina[26].

Legenda Troadei — aşa cum se prezintă în fragmentele extrase din cronografele de tipul Danovici — se preocupă mai mult de destinul zbuciumat al lui Paris („Alexandru Parij"), ultimul vlăstar al regelui Priam şi al reginei Ecavia, a cărui naştere a fost precedată de un sumbru vis profetic al mamei sale. Părăsit într-un loc deşert, apoi găsit şi crescut de nişte păcurari pînă la vîrsta de 15 ani, Paris este în cele din urmă recunoscut de tatăl său şi rechemat la curte. Făcîndu-se vinovat de uciderea unui frate al său, Paris este nevoit să părăsească Troia şi ajunge astfel la regele Menelau, de a cărui soţie, frumoasa Elena, se îndrăgosteşte. Profitînd de absenţa lui Menelau, plecat într-o călătorie în Creta, Paris, tînăr şi chipeş, ademeneşte pe Elena şi o convinge să fugă împreună. Cei doi pribegesc la Sidon, apoi în Egipt, şi nefiind primiţi nicăieri din pricina dragostei lor nelegiuite, sînt obligaţi să se refugieze la Troia. Menelau, dorind să se răzbune pentru ocara primită, strînge pe toţi „craii elineşti" şi hotărăsc cu toţii să trimită în solie la Troia pe Agamemnon, soţul Clitemnestrii, sora Elenei, spre a o readuce pe fugară. Cererea lui Agamemnon este res-

[23] Mss. în 8°-, de 43 file (din care 3 albe, una nenumerotată la început şi f. 42—43); provine din biblioteca mitropolitului Moldovei şi Sucevei Iosif Naniescu, care l-a donat Academiei în 1894. Mss. mai conţine şi „Istoriia lui Stinder (!) împărat" ⟨f. 20—41 v°⟩. Legenda Troadei sub titlul *Istoriia lui Priiam înpărat al cetăţii Troadei*, avînd lipsă cîteva rînduri pînă la sfîrşit, este cuprinsă între f. 2—18 v°. La f. 1 se află menţionat numele copistului: „Istorie aciasta iaste a dumisale badilui Vasile şi cini a lua-o, să nu fii ertat căci au scris-o cu atăte sudori şi pentru aceia au făcut acel giurămînt" iar la f. 42: „Aciastă carte iaste a dumisale badilui Vasile ci să află la dum⟨nea⟩lui post⟨elnic⟩ Gherachi şi cini a vrè a faci ispită a lua, să-i fii de mari ruşine drept lucrul dumisale". O indicaţie cronologică (cunoscută şi de N. Cartojan, *op. cit.*, p. 77) figurează la f. 1 v°" 1797. „De cînd am venit la Ţarigrad".

[24] Mss. din secolul al XVIII-lea, în 4°, de 126 file (din care una albă la început şi alta la sfîrşit), provine din biblioteca Şcheiană. În afara altor fragmente de cronograf, istoria lui Xinofont Singliticul ⟨f. 40—50⟩, romanul *Varlaam şi Ioasaf* ⟨f. 64 v°—100 v°⟩ şi *Întrebări şi răspunsuri* ⟨f. 100 v°—125 v°⟩, mss. cuprinde *Istoriia a Troadei cetăţi* ⟨f. 2—19⟩, cf. şi Ioan Bianu, *Catalogul manuscriptelor româneşti*, vol. I, Bucureşti, 1907, p. 151. O însemnare de pe f. 126, nerelevată de Bianu, indică proprietarul codicelui: „Să se ştie că aciastă carte este a preotului Gavril ot Broşteni şi au şăzut şi la mene smeritul între toţi, eu Gherghe (?) dascăl, 1804, noemvr⟨ie⟩ 6"; pe aceiaşi filă mai figurează semnătura neciteaţă a unui alt dascăl din 15 iulie 1807, precum şi o iscălitură în greceşte din 16 februarie 1814 pe f. 126 v°.

[25] Mss., în 4°, de 118 file, dăruit Academiei la 1882 de istoricul V.A. Urechia. În afara altor cîteva fragmente de cronograf, cuprinde *Istoriia Troadei cetăţii ce au înpărăţitu într-ănsa Priiam înpărat, tatăl lui Pariş* ⟨f. 1—25⟩, cf. şi I. Bianu, *op. cit.*, I, p. 621. La f. 25 figurează însemnarea copistului Scarlat Vîrnav din 21 noiembrie 1826 (*ibidem* şi N. Cartojan, *op. cit.*, p. 77); pe f. 80—81 şi 118 v° se află mai multe însemnări privind familia logofătului Gorovei (I. Bianu, *ibidem*, p. 622).

[26] Mss. în 8°, de 45 file, conţinînd texte religioase ⟨f. 1—23 v°⟩. Între f. 24—25 se află *Istoriia Troadii cetăţii*. Ms. nu păstrează numele copistului şi nu posedă nici un fel de însemnări; după paleografie aparţine primelor decade ale secolului XIX, iar rotacismele ce figurează în text par a-i sugera o provenienţă din nordul Moldovei sau Bucovina.

pinsă de regele Priam iar „craii elineşti" din Atena, Tesalia, Elada, Rodos, Itaca, Creta, Argos şi Corint, în frunte cu Ahile „de la cetatea Ftiia", se pregătesc de război. Oastea grecilor pustieşte ţinutul Troiei şi înconjoară cetatea cu gîndul să o cucerească. Se dau lupte crîncene dar fără rezultat. Din pricina uciderii prietenului său Palamid filozoful de către Agamemnon, Ahile se retrage din luptă iar troienii, sub conducerea lui Hector, alt fiu al lui Priam, reiau ofensiva şi resping pe greci. La rugăminţile acestora din urmă, Ahile trimite în locul său pe Patrocle, un nepot, care piere ucis în luptă. Dorind să-i răzbune moartea, Ahile reintră în oastea grecilor şi, la rîndul său, ucide pe Hector, căpetenia troienilor. Văzînd soarta vitregă a armelor, Priam cere ajutor regelui David al Ierusalimului, care îl refuză, şi lui Tain, împăratul Indiei. Acesta îi trimite oştiri şi elefanţi obişnuiţi cu lupta, dar toate întăririle primite nu folosesc nimic troienilor, care se simt din ce în ce mai strîmtoraţi. Într-un moment de răgaz între lupte, Ahile întîlneşte pe Polixenia, fiica regelui Priam, de care se îndrăgosteşte şi-i cere mîna, făcînd cunoscut troienilor că dacă se va face această cununie, grecii vor înceta războiul. Priam se preface că acceptă cererea lui Ahile, dar troienii îl atrag într-o cursă şi el piere ucis de mîna lui Paris. Soarta războiului fiind nehotărîtă, grecii se gîndesc să-l cîştige printr-un şiretlic şi atunci construiesc uriaşul cal de lemn — cu ostaşi ascunşi înăuntru — pe care-l părăsesc în faţa zidurilor Troiei, prefăcîndu-se că se retrag definitiv. Troienii, crezînd că au scăpat de primejdie, introduc calul de lemn în cetate şi-şi sărbătoresc presupusa victorie. În toiul nopţii, cînd toţi locuitorii Troiei se odihneau după oboseala petrecerii, ostaşii greci ascunşi în pîntecele calului se strecoară afară şi deschid porţile cetăţii, lăsînd să intre înăuntru grosul oştirii invadatorilor ce aştepta dincolo de ziduri. Grecii se răzbună crunt pe troieni, dînd foc cetăţii, masacrînd locuitorii sau tîrîndu-i în robie. Paris piere în luptă iar necredincioasa Elena este reluată de soţul ei Menelau, care o readuce în patrie.

Această legendă a Troiei — produs al culturii feudale creştine, din care motiv intervenţia supranaturală a zeilor Olimpului a fost eliminată — a cunoscut o deosebită popularitate în Ţările Române în secolul al XVIII-lea, mai cu seamă în mediul laic. Fenomenul se explică nu numai prin calităţile de ordin epic ale povestirii şi intrigii atrăgătoare, dar şi prin încercarea de a prezenta evenimentele legate de războiul troian într-o perspectivă aparent realistă, epurată de fantasticul mitologic al epopeelor homerice.

CONSIDERAȚII ASUPRA PRIMEI TRADUCERI A ISTORIILOR LUI HERODOT — VERSIUNEA ANONIMĂ DE LA MĂNĂSTIREA COȘULA

AL. CIZEK

După descoperirea și editarea de către N. Iorga a manuscrisului de la Coșula[1] în 1909, după scurte comentarii asupra limbii și paternității acestei tălmăciri, formulate de C. Giurescu, V. Bogrea, H. Mihăescu, G. Pascu[2], multă vreme lucrurile au rămas într-o fază de preliminarii ale unei serioase exegeze, fiind valabilă și astăzi încă remarca lui H. Mihăescu, că „această fericită producție a literaturii noastre culte din sec. XVII nu a fost încă valorificată și studiată pe deplin[3]. În genere, cercetătorii amintiți mai sus susțin că traducerea s-a efectuat direct după un model elin în jurul anului 1649 de către un boier cărturar al epocii, asupra identificării căruia este greu de căzut de acord[4]. Stadiul actual al cercetării este reprezentat de articolul M. Marinescu-Himu, *Contribuții asupra cercetării primei versiuni românești a lui Herodot*, din „Studii clasice" VI, 1964, care aduce noi și prețioase elemente privind statutul traducerii și al autorului ei, ce vin să conteste pozițiile mai vechi. Situînd evenimentul traducerii în contextul cultural și politic al lumii balcanice a celei de-a doua jumătăți a sec. XVII, M. Marinescu-Himu conclude asupra traducerii în română după o versiune neogreacă abreviată ce ar fi fost colportată din Veneția sau din Balcani, pînă în Țările Române, fiind apoi tălmăcită de către un cleric învățat ce rămîne anonim. În acest sens autoarea prezintă argumente atît de ordin filologic cît și de ordin cultural, insistînd asupra analogiei cu alte asemenea abrevieri în neogreacă ale operei antice, de pildă, opera plutarhică, ce ar fi circulat în epocă avînd un mare succes. Ținînd seama de o atare evoluție

---

[1] *Herodot, traducere românească publicată după manuscrisul găsit în mănăstirea Coșula*, de N. Iorga, Vălenii-de-Munte, 1909, cu o scurtă prefață ce prefigurează de fapt cele mai importante aspecte de cercetat.

[2] Mai importante și accesibile nouă sînt articolele lui C. Giurescu din „Buletinul Comisiei istorice", 1916, H. Mihăescu, *Cea mai veche traducere românească a lui Herodot*, „Arhiva" (1936) și G. Pascu, *Istoria literaturii române în sec. XVII*, p. 97.

[3] H. Mihăescu, *op. cit.*, p. 105.

[4] N. Iorga propune pe Evstratie logofătul, traducătorul din greacă al lui Vasile Lupu, lucru privit cu rezervă de C. Giurescu. G. Pascu (și P. P. Panaitescu aderă la această ipoteză) propune pe N. Milescu pe temeiul că acesta ar fi fost un umanist familiarizat cu cultura occidentală, iar H. Mihăescu, observînd judicios că Milescu n-ar fi avut răgazul necesar pentru atare întreprindere, se gîndește la un boier cărturar din nordul Moldovei, după particularitățile de limbă.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 1, p. 37—44, București, 1976.

a problemei, ne propunem în prezenta lucrare să aducem argumente în sprijinul poziţiilor mai vechi, avînd ca punct de plecare consideraţiile asupra unui aspect mai puţin cercetat pînă acum. Vom căuta, anume, să judecăm, pe cît este cu putinţă, rolul autorului român şi valoarea contribuţiei sale în elaborarea versiunii, aşa cum o citim azi.

Pe măsura elucidării acestei chestiuni, credem că se pot aduce elemente pozitive spre o reducere a litigiilor atît timp cît nu se poate nici *infirma*, nici dovedi existenţa presupusei versiuni abreviate neogreceşti, după care s-ar fi tradus în româneşte. Trebuie remarcat că în epocă cuprinsul *Istoriilor* nu era necunoscut, întrucît în *Alixăndria*, categoric anterioară versiunii lui Herodot, povestea lui Cris împărat era citată cu tot interesul, iar D. Cantemir, la o dată nu cu mult mai tîrzie, cunoştea detaliat scrierea istoricului elin, poate chiar din manuscrisul care ne interesează[5].

Aceste elemente nu au nimic surprinzător dacă le raportăm la valenţele culturale ale epocii de veritabilă Renaştere a Ţărilor Române, cum a fost domnia lui Vasile Lupu, cînd exista o atmosferă propice integrării valorilor clasice şi umaniste occidentale într-o textură culturală predominant slavo-bizantină. În contemporaneitatea apariţiei *Cazaniei* lui Varlaam şi a *Pravilelor împărăteşti*, în traducerea lui Evstratie logofătul, în vremea cînd Miron Costin îşi elabora cronicile şi scrierile umaniste de anvergură europeană, versiunea românească a *Istoriilor* ne apare a fi un semnificativ act de cultură. Este cea dintîi mare traducere din clasicismul antic ce se integrează în chip strălucit în succesiunea de tălmăciri, scrieri originale istorice sau didactic-filozofice de mare ţinută intelectuală şi de frumoasă expresie artistică. În cursul argumentaţiei noastre va reieşi modul cum se adeveresc aceste virtuţi ale traducerii române.

Aşa cum s-a remarcat, traducerea nu urmează cu deplină fidelitate textul antic, operîndu-se o serie de abrevieri, rezumări de capitole şi chiar numeroase omisiuni. Credem că toate aceste modificări faţă de textul model nu se fac la întîmplare şi nici nu reprezintă o preluare mecanică dintr-o eventuală versiune intermediară, ci corespund unor principii de selecţie pe care le putem atribui numai autorului român. Astfel, evenimentele politice şi disertaţiile morale, filozofice prilejuite de acestea, tocmai datorită caracterului lor universal şi peren inteligibil, se bucură de cea mai mare atenţie şi sînt ca atare cvasi-integral traduse. În succesiunea lor acestea sînt : Istoria Lidiei şi viaţa lui Cirus cel mare, istoria Egiptului, campaniile inter-elenice, campaniile lui Cambise, campania lui Darius în Sciţia, revolta ionienilor şi, desigur, marile bătălii pentru libertate ale Greciei — Maratonul, Termopilele, Salamina, Plateea — care aveau o rezonanţă atît de acută în întreaga lume balcanică, constituind tot atîtea modele de urmat. Din atare secvenţe sînt eliminate sau abreviate numai excursurile genealogice şi etnografice. Descrierile de oraşe şi monumente deţin următorul loc în preferinţa autorului, apoi descrierile geografice, etnografice şi religioase, într-o ordine a interesului descrescînd în redarea realităţilor unei lumi pentru a cărei comprehensiune erau încă multe etape de parcurs în acel moment, chiar în cazul umaniştilor occidentali.

---

[5] Cf. *Alixăndria*, ed. a II-a, Bucureşti, p. 61 ; Textual : ,,Am citit odată într-un manuscris (sic) al istoriei lui Herodot că pe Prut locuia neamul taifalilor". (*Descrierea Moldovei*, cap. IV, p. 53, în ed. ESPLA. Nu cumva manuscrisul citat era chiar versiunea românească ce ne interesează?

Doar în puține cazuri putem confirma că omisiunile și erorile inerente se datorează neînțelegerii textului de bază. Trebuie să subliniem, de la bun început, cum confruntarea *carptim*, pe care am întreprins-o, ne-a dovedit de fiecare dată că autorul român a avut de biruit dificultățile ce țineau de textul elin, de sintaxa, lexicul, particularitățile dialectale ale acestuia. Ceea ce este evident că nu s-ar fi întîmplat dacă ar fi tradus după un intermediar neo-grecesc, cu mult mai lesnicios de urmat. De asemenea, am avut de estimat și multe cazuri de erori datorate în mod evident deficiențelor de text ale manuscrisului urmat. Asupra unor referiri mai speciale prilejuite de această confruntare vom reveni în cursul argumentației ce urmează.

Considerînd global textul traducerii, constatăm că cele mai puține omisiuni și prescurtări le prezintă cartea I, poate și pentru faptul că la începutul scrierii zelul traducătorului a fost mai mare, dar mai cu seamă pentru că istoriile lui Cresus, Solon, Cirus erau printre cele mai vehiculate motive exemplare ale culturii literare antice. În acest sens, omiterea sistematică a genealogiilor, în cartea VI, 47, 52 și mai cu seamă omiterea faimoasei genealogii heracleene a regelui spartan Leotyhidas (c. VIII, 131), nu poate fi atribuită decît unui autor român ce nu era interesat de ceea ce era particularist în scrierea antică, spre deosebire de un autor grec care din motive de mîndrie națională n-ar fi sacrificat asemenea pagini de glorie ancestrală. La fel ne explicăm pentru ce în cartea II, cap. 112—116, versiunea reșederii Elenei în Egipt este redată cu cea mai mare fidelitate, în timp ce comentariile și trimiterile la Homer care urmează sînt mult prescurtate (c. II, cap. 116—117). La fel istoria regelui Rampsinites, atît de apropiată de genul povestirii fabliau este integral redată, în timp ce istoria Rodopei este mult abreviată. Istoriile de palat din cartea a III-a și faimoasa discuție între nobilii perși asupra formelor de guvernămînt sînt integral redate, ele constituind virtuale omologii ale cronicilor și scrierilor politice din contemporaneitatea și mediul autorului roman. Din cartea a IV-a nu lipsește nici unul din detaliile campaniei lui Darius în Sciția, iar datele etnografice despre sciți, geți și traci sînt cele mai copioase în comparație cu celelalte cărți. Omologările și modernizările geografice și etnice atestă în această carte o masivă intervenție a autorului român. Din cuprinsul cărților despre războaiele medice, descrierile de bătălii și excursurile morale sau fabulațiile dramatice de felul confruntării între Xerxes și Artaban sînt magnific redate, resimțindu-se din plin prețul de *magistra vitae* atribuit de către autorul român evenimentelor mai vechi sau mai recente. Scenele din istoria Magnei Grecia (de pildă, cartea VII, 153) sau digresiunile etnografice asupra Halkidikei (VII, 113) sau a Tesaliei (VII, 153), sînt mult mai parcimonios redate, pe măsura unui simț al măsurii lucrurilor ce ni se pare a fi o caracteristică nedezmințită a autorului. De multe ori acesta are bunăvoința și înțelepciunea să-și prevină cititorul asupra operației abreviatoare care urmează printr-o formulă de preteriție a cărei originalitate nu poate fi pusă la îndoială. Sărind trei capitole din descrierea Sciției în cartea a IV-a, de la 33—35, traducătorul explică : „carile noi acum le lăsăm pentru nefolosință". Cînd omisiunile privesc date de religie și moravuri, de pildă în cartea Egiptului, întîlnim o altă formulă de preteriție : „fac multe lucruri ciudate carile le lăsăm pentru supărări" (II,57).

Însă la fel de pregnant și simptomatic pentru personalitatea traducătorului este și demersul contrariu omisiunii, anume preocuparea sa continuă

de a adăugi înţeles textului pe care-l traduce fie prin *comentariu*, fie prin *omologarea* şi *modernizarea* datelor unei epoci atît de îndepărtate de spirit, încît contemporanul său, Miron Costin, încercînd un discurs asupra originilor latine ale poporului român se exprima atît de minunat „se sparie gîndul".

În general putem vorbi de o marcă a discreţiei şi a respectului faţă de text, care-l pune pe autor pe acelaşi plan cu marii tălmăcitori ai literelor europene, cu Amyot, Poggio, Budé. Este evidentă erudiţia, cît şi excelenta înţelegere a textului, atît sub raportul informaţiei cît şi sub cel filologic[6]. Credem, în acelaşi timp, datorită specificului multor comentarii şi adaosuri, că autorul a avut în vedere cînd a tradus nu numai pe cititorul cărturar, deopotrivă cu el, ci şi pe cititorul mediu. Aceasta întrucît, acolo unde este esenţială înţelegerea în mare a sensului, apar informaţii dintre cele mai elementare. De pildă la I.176 explică cum „Asia este partea cea mai mare a lumii, din cele trei părţi". Tot astfel, într-un pasaj referitor la traci (V.7) este inserată o concisă explicare a funcţiilor zeilor elini; „Dionis ci iaste mai mare preste vin, Artemis peste vînături, Aris preste războaie, Ermis care iaste preste carte". Sau la VI, 92, explică cum „monomahia — adică ce se bate singur cu altul".

Alte adaosuri evidenţiază reflexivitatea autorului, care iscodeşte sentinţe de neuitat, pe măsura profunzimii textului original, mărturisind o congenialitate spirituală cu istoricul antic. Pentru trădarea mercenarilor carieni ai faraonului Amasis găseşte explicaţia că: „pentru că străinii caută stăpînului, iar nu ţării" reflecţie ce implică o amară experienţă a rosturilor politicii, făcîndu-ne să bănuim în autor un spirit mult superior condiţiei de anonim cleric. De acelaşi fel sînt şi reflecţiile asupra *fortunei labilis*, prilejuite de nenorocirile lui Psamenites şi de cele ale lui Policrates. Descriind compătimirea tuturor faţă de restriştea celui dintîi, la cuvintele Herodot „plîngeau şi perşii" adaugă reflecţia „socotind nevrednicia norocului" (III, 14), iar în cazul lui Policrates, comentează dezastrul acestuia: „Şi-i scris să nu fie tot nărocos" (III, 120). Printr-una din cele mai frumoase expresii ale limbii româneşti, Adrastes este supranumit, fără corespondent în text, „cel cu rost de moarte" — echivalînd în limba modernă cu fatal. Alteori, adaosurile au menirea să facă legătura între discontinuităţi ale aceluiaşi episod, create prin intercalarea unor digresiuni sau incidenţe ce ar face să piardă memoria antecedentelor. Astfel, în două rînduri se rememorează că prezenţa lui Demarat în tabăra perşilor se datoreşte izgonirii lui din Sparta (la VII, 3 şi 101).

În ceea ce priveşte omologările şi modernizările textului putem afirma că ele reprezintă tot atîtea indicii preţioase pentru identificarea contribuţiei traducătorului român. Omologările se pot clasifica în cele privitoare la *realităţile sociale şi politice*, cele privitoare la *date etnografice*, *geografice* şi *religioase* şi cele referitoare la *existenţa materială şi domestică*. Trebuie

---

[6] N. Iorga menţionează relativ puţine erori de neînţelegere a textului cu caracter mai flagrant, la care desigur am putut adăuga încă altele. În multe cazuri, aşa cum remarcam mai sus, putem da vina pe vicii ale manuscrisului model, aşa cum este evident la II, 13, 30, I, 179, mai degrabă decît pe nedepăşirea dificultăţilor limbii. Astfel, la I 46, apare în mod misterios „Bavareji", iar la I 51 se vorbeşte de o pităriţă îndrăgită de Cris, acolo unde textul modern are „εἴδωχον χρυσέυν τριπηχὺ". În cazul confuziei veneţienilor cu *heneţii* (I, 195) putem suspecta fie o inadvertenţă a autorului, fie un anacronism necorespunzător geografic.

remarcat faptul că anacronizarea a fost cultivată într-o măsură mai mare sau mai mică de mulţi umanişti ai Renaşterii, care, în scrierile lor originale sau în tălmăcirile din clasicii antici, au încercat o contextualizare a elementelor prea arhaice sau exotice, îmbrăcînd realităţile prea îndepărtate în veşmintele epocii lor[7].

În domeniul politic-social, aşa cum observa N. Iorga, toţi basileii greci sau barbari, chiar regii Spartei, devin sub pana autorului nostru împăraţi, arareori sînt domni sau crai. *To basileion thronon* devine, în mod corespunzător, „Scaunul cel de divan" (I, 14 şi passim), dintre funcţiile de curte, *aichmophoros* este echivalat cu *spătar* (la I, 8, unde Ghighi (Eyges) este spătarul lui Candavlos); *angelos* sau *kyrieus* sînt echivalaţi cu *postelnicul*, *strategos* devine *hatman* cu aceeaşi consecvenţă, iar *arhontes* sînt *boierii* (III, 46), astfel că uneori avem impresia că citim o carte populară cu subiect antic de felul *Alixăndriei*. *Hopliţii* sînt mai puţin inspirat redaţi prin *împlătoşaţi*, deşi sensul este de fapt respectat. *Kitharodos* devine *cobzar*, dar *nomos orthios* este redat tot printr-un termen grecesc, care poate era mai familiar ambianţei, prin *epos*.

Este de semnalat o inadvertenţă la I, 151, cînd se traduce ἠπειρωτίδες Αἰολίδες ἔξω τῶν ἐν τῇ Ἰδῃ οἰκημένων prin „cetăţile cele în laturi, făr de cele ce sînt aşezate în codruri", ceea ce s-ar explica prin reprezentarea geografică pe care o are un locuitor al interiorului continentului, deci al unei ţări în care aşezările pot fi la drum („în lature") sau retrase în locuri nedesţelenite („în codruri").

Adaptările şi corespondenţele etnice şi geografice, în ciuda asiduităţii lor, se limitează de fapt la convertirea anumitor realităţi cu care era familiarizat un locuitor al Ţărilor Române, în primul rînd, denumirile apelor ţinuturilor natale : Prutul, Sireatul, Argeşul, Oltul, Jiul, Murăşul (IV, 48), apoi denumirile moderne ale Ucrainei : Buhul, Niprul, Donul, Crîmul (IV, 5, 11, 17, 20). Cu consecvenţă, sciţii sînt denumiţi tătari (I, 203 şi passim), dacă sînt cimerieni sînt „Tătari Cimeriş" (I, 6), iar sciţii nomazi sînt cu aceeaşi consecvenţă „Tătari nohai" (I, 15, 73), ceea ce ar corespunde destul de bine unei omologii istorice. Datorită confuziei între Mysia şi Moesia, de-a lungul întregii cărţi sîrbii şi bulgarii sînt pomeniţi ca locuitori ai Asiei Mici (I, 36 ; IV, 92 ; I, 170 ; VII, 47), ceea ce nu împiedică ca odrysli Traciei să fie numiţi tot sîrbi (IV, 92). Evident că un autor neogrec n-ar fi făcut o asemenea confuzie. În rest apar modernizate numai cele mai cunoscute nume de popoare şi ţări : Egiptul este Missir (I, 77 şi passim), Cartagina este Tunis, celţii sînt franţoji (II, 33); Siria Palestinei este pur şi simplu Ierusalim, aşa cum era cunoscut locuitorilor ţării noastre, Marea Egee este Marea Albă, (I, 57), Peloponezul este Moriea (I, 105; I, 68), dar apare păstrat şi ca atare. În rest, cu singura excepţie, care ne dă de gîndit, a modernizării toponimicelor din împrejurimile Ţarigradului— anume : Tenedos devine Bogceada (I, 151), Halkedonul, Cadichici (IV, 144) — toate celelalte denumiri fie din Grecia, fie din Asia Mică, chiar în

[7] Astfel, pentru Machiavelli, perşii antici sînt „turci", regele cel mare este „sultan", Gallia este „Franţa" etc. În *Învăţăturile lui Neagoe Basarab* ... se spune că împăratul Constantin s-a bătut cu turcii iar în *Letopiseţul Ţării Moldovei* al lui Miron Costin, printr-o anacronizare (şi evident o eroare istorică) similară celei a traducătorului nostru : „dacii au fost un popor tătărăsc din marea Tartarie".

cazul unui oraş bine cunoscut în Mediterană, cum era Izmirul, sînt redate ca în original, bineînţeles în transliterarea corespunzătoare fonetismului neogrec, din moment ce autorul învăţase elina desigur prin neogreacă[8]. O singură concluzie se poate trage de aici: traducînd din elină, autorul român a modernizat toponimicele numai în măsura în care cunoştea corespondentul modern, adică în măsura în care aflase cele mai comune toponimii moderne. Împrejurimile Ţarigradului le putuse afla chiar dintr-o călătorie efectuată la Poarta otomană, în slujba domnului său. Altminteri, dacă ar fi tradus din neogreacă, ar fi reprodus fie corespondenţii moderni, fie toponimicele vechi, potrivit cu opţiunea modelului, fără a avea aceste inconsecvenţe.

În ceea ce priveşte domeniul religios, autorul a operat următoarea polarizare: mai cu seamă în pasajele cu conţinut sapienţial sau moralizator, în care divinitatea politeistă apare ca o entitate abstractă, fie ca singularitate (o theos), fie ca pluralitate el a asimilat-o monoteismului creştin, traducînd în mod consecvent θεοί θεῶν κου τις, δάιμων (I, 109) prin „Dumnezeu". Este semnificativ în acest sens dialogul dintre Solon şi Cresus, care a devenit sub pana autorului nostru o didahie pe tema trăiniciei valorilor morale în antiteză cu vanitatea bunurilor lumeşti. Aceeaşi tendinţă de reducere la tipare creştine bine cunoscute se vede şi în alte formulări. Astfel: θεοὶ ἔδωκαν δοῦλον σοι se redă prin „Dumnezeu m-a dat rob ţie" (I, 89); iar σὲ γὰρ θεοὶ ἐπορῶσι se traduce prin „Dumnezeu te ridică" (I, 124); sau θευβλαβής se traduce în mod semnificativ prin perifraza: „Dumnezeu i-a luat mintile" (I, 127). Într-un pasaj în care se enumeră epitetele de καθάρσιος, ἐπίστιος, ale lui Zeus, autorul află corespondent numai pentru primul, traducînd în spirit biblic θεὸς καθάρσιος prin „Dumnezeu curăţătorul" (I, 44), omiţînd să aproximeze celelalte epitete religioase. Atunci însă cînd numele zeului este evocat într-un cadru ritualistic sau oracular, de regulă autorul se delimitează negativ de idolatrie, recurgînd la formula obişnuită ce dă corespondentul slavon pentru *theos*, „boz": bozul Apolo, bozul Atina, Iri. Într-un singur caz am remarcat forma feminină de la Dumnezeu: relativ la „sărbătoarea Irei dumnezăoaiei la Argos cetate" (I, 31). Oficianţii religiei — οἱ ἱερεῖς — sînt întotdeauna „popi"; Ἱερεῖς Αἰγυπτίων cu care Herodot are discuţii pe teme sacre sînt „popii de la Egipt" (I, 140). Tot aşa se vorbeşte de „popii de la Vavilon" (la I, 181). Oracolele sînt invariabil traduse depreciativ prin „vrăji": vraja de la Delfi, vraja lui Trofonie, vraja lui Amfiareu (I, 13); magii persani sînt „vrăjitori" (I, 108). *Panegyris* de la Argos, unde Cleobis şi Biton o aduc pe maica lor, este aproximat în modul cel mai ingenios prin „la cel praznic la Nedeia" (I, 31). După cum se ştie, Nedeia este sărbătoarea pastorală în care ciobanii se adună de pretutindeni într-un anumit centru, pentru a petrece cu jocuri şi cîntece. O dată mai mult, autorul a dat o ingenioasă interpretare realităţilor antice.

O particularitate în favoarea tezei tălmăcirii directe din elină a *Istoriilor* o constituie, după părerea noastră, variantele redării numelui Zeus. M. Marinescu-Himu remarca cum în neogreacă se impune forma Δίας

[8] De aceea şi numele proprii sînt date corespunzător formei neogreceşti cu care era familiarizat, nu neapărat fiindcă astfel erau scrise într-o versiune neogreacă.

derivată de la cazurile oblice. Or, în versiunea noastră observăm că numai cazurile oblice ale lui Zeus sînt redate prin Diia, Diei etc. invariabil, în timp ce nominativului şi vocativului din elină îi corespund cu fidelitate formele Zevs şi Zev (I, 173 ; V, 105). Ceea ce demonstrează că autorul a avut în faţă textul elin şi nu pe cel neogrec, unde n-ar fi putut figura cele două forme. Probabil că autorul din necunoaştere a crezut că Zevs şi Dias sînt divinităţi distincte[9].

Cum spuneam, autorul vădeşte îndeobşte o bună înţelegere a celor mai multe date ale referenţialului scrierii lui Herodot, traducerea sa nefiind o mecanică transpunere ci o clarificată tălmăcire a *Istoriilor*.

Descrierile tehnice, pe teme militare, economice, politice, de moravuri şi instituţii sociale şi domestice, conţin arareori erori flagrante ; atestă în schimb efortul susţinut de a afla adecvări şi omologări pe înţelesul epocii. Interesantă este şi transpunerea consecventă a unităţilor de măsură : stadiul este calculat în milă, cu o aproximare destul de bună (o milă este egală cu 800 de stînjeni). Se foloseşte la un moment dat chiar modernismul milion, care este explicat „ca o mie de mii" (IV, 86). Acesta este încă un indiciu al orizontului european al autorului. Astfel de aproximări sînt, cum este şi firesc, mai mult sau mai puţin reuşite : δορυφόροι sînt *păici*, κοθόρνοι sînt *opinci*, χλαμίδιον este o *iapangea*. Într-un pasaj (I, 155) în care se descrie îmbrăcămintea efeminată a lidienilor, după ce se traduce κοθόρνοι prin opinci, se lasă κιθῶνας ὑποδύνειν τοῖτι εἵμασι netraduse, desigur dintr-o neînţelegere a referinţei. Or, în acest loc, textul neogrec modern oferă termenul ὑπυκάμισα „veşmînt de dedesubt"[10]. Credem, de altminteri, că o cercetare riguroasă a omisiunilor din capitolele de descrieri tehnice ar lămuri că în cele mai multe cazuri ele se datoresc nu atît neinteresului pentru date prea speciale, ci neînţelegerii referinţelor, ce sînt prea contextuale.

O lectură a primei versiuni româneşti a lui Herodot este în mod efectiv un prilej de mare delectare estetică. Credem, în acest sens, că este pe deplin justificată aprecierea lui N. Iorga ce caracteriza Herodotul de la Coşula „marea operă literară a traducerii, monument incomparabil al literelor române"[11]. Se poate afirma că tălmăcirea din sec. XVII este de aceeaşi valoare spirituală cu marile cronici ale epocii, fiind comparabilă prin talentul, ingeniozitatea şi bogăţia de resurse filologice şi artistice, cu *Biblia de la Bucureşti*. În altă ordine a lucrurilor, în domeniul traducerilor din clasicismul antic, considerăm că este una dintre cele mai izbutite transpuneri ale epicii eline, meritînd să fie aşezată alături de *Iliada* lui Murnu. Ca şi modernul tălmaci al operei clasice, autorul anonim are harul naraţiei şi capacitatea de a translata într-o echivalenţă stilistică valorile textului elin în română. Acesta este încă un temei serios ce ne face să credem în traducerea directă din elină în română. *Exempli gratia*, vom da cîteva citate ce ni se par printre cele mai semnificative, însă departe de a fi singurele.

---

[9] Numai în puţine cazuri Zeus din original este redat prin Dumnezeu, anume în pasajele moralizatoare, cum este c.I. cap. 44.

[10] *Historia în ediţia Evangheles Panetsos, Athenai, 1939, vol. I—V.*

[11] Cf. N. Iorga, *Istoria literaturii româneşti*, Buc., 1928, vol. II, p. 462.

Explicînd Herodot invincibilitatea tătarilor (IV, 47), autorul dă textului următorul echivalent ce are pentru noi rezonanțe bine cunoscute : „Și acest lucru îl pot face pentru că le prietenesc și apile și locul", unde „prietenesc corespunde lui ἐόντων σφι συμμάχων. La II.45, exprimînd mirarea față de vitejia lui Heracles în Egipt, se comprimă ușor textul în echivalentul „Fiind Iraclis om, cum singur atîta întunerici de oameni să omoară", unde „întunerici" corespunde lui πολλοὺς μυριάδας. În sfîrșit, faimosa explicație a darurilor sciților (IV, 132) este tradusă astfel : „O, perșilor, de v-ați faci găini să zburați în ceru, au șoareci să va ascundeți în pămînt, au broască să săriți în iazăre, încă nu veți scăpa din mînule Tătarilor, să vă întoarceți înnapoi, lovindu-vă de acestia săgeți", în care ultima propoziție este o fidelă redare a unui participiu medio-pasiv însoțit de complementul de agent : ὑπὸ τῶν δε τοζευμάτων βαλλόμενοι.

Așadar dintr-o sumară cercetare a mărturiei interne ce o comportă versiunea cea dintîi a lui Herodot în românește, se desprind în mod progresiv următoarele concluzii privind statutul acesteia :

1. Autorul a cunoscut un text integral al *Istoriilor*, asupra căruia a operat modificări neesențiale, potrivit unui principiu de selecție original. 2. Textul de bază are cele mai multe șanse să fie cel elin autentic și nu un text intermediar neogrec, lucru ce ni se impune luînd în considerație : 3. Modul de traducere, comentare, de omologare, sensul adaosurilor și modernizărilor operate, ce se cer atribuite autorului român și nu unui intermediar a cărui existență nu este pînă acum dovedită. 4. Credem că o efectivă elucidare a acestei chestiuni o poate aduce colaționarea minuțioasă a celor trei texte : textul elin, textul versiunii noastre și, în lipsa celui presupus a fi model pentru versiunea românească, un text neogrec cît mai apropiat ca dată de mijlocul sec. XVII. Dar și în acest caz trebuie avută în vedere, prin absurd, posibilitatea ca autorul să fi avut la dispoziție atît Herodotul original cît și o versiune neogreacă și să fi lucrat cu amîndouă. 5. În sfîrșit, calitățile estetice ale tălmăcirii pot servi ca argument în favoarea traducerii directe din elină : un text de bază, în neogreacă și abreviat conform unor principii străine tălmăcitorului român, nu ar fi putut inspira o atît de autentică capodoperă a literelor românești.

IZVODUL LUI MIRON LOGOFĂTUL*)

DUMITRU VELCIU

PĂRERILE ISTORICILOR LITERARI

Menţionarea, în *Letopiseţul Ţării Moldovei (1661—1709)*, publicat de Mihail Kogălniceanu în cel de-al doilea volum al colecţiei sale de cronici, a unui „isvod al lui Miron logofătul", autor identificat, iniţial, de cercetători drept cronicarul Miron Costin, a dat naştere, într-o mai veche etapă a cercetării noastre istorico-literare, unei întregi literaturi. Interesul se datora — se înţelege — nu atît intenţiilor de a aduce neapărat clarificări în alcătuirea cronicii anonime din 1712, greşit atribuite de Kogălniceanu, cu ocazia publicării, lui Nicolae Costin, cît mai ales faptului că, prin această menţiune, se punea în discuţie existenţa unei continuări, de către Miron Costin, a *Letopiseţului* său, încheiat, cum se ştie din manuscrisele cunoscute, cu anul 1661, moartea lui Ştefăniţă Lupu.

Pasajul în cauză face parte din capitolul primei domnii a lui Dumitraşcu Cantacuzino şi este introdus de alcătuitorul cronicii sub forma următoare: „Iară la isvodul lui Miron logofătul scrie pentru această domniă a lui Dumitraşco vodă aşa: „În continuare se repetă, mai pe larg, tot ceea ce se spusese pînă atunci în legătură cu numirea ca domn a lui Dumitraşcu şi aducerea tătarilor în Moldova, în iarna anilor 1673—1674, cu plastica descriere a nenorocirilor pe care le-a suportat, de pe urma lor, populaţia satelor unde au fost aşezaţi[1].

Întinderea citatului nu este precizată de alcătuitorul cronicii, fapt care a ocazionat, de asemenea, numeroase discuţii şi interpretări.

Dintru început, unii cercetători ai operei lui Miron Costin au admis ipoteza[2] că acesta şi-a continuat *Letopiseţul* pînă la anul 1673, dacă nu şi mai tîrziu, dar că această parte a cronicii sale s-a pierdut sau a fost distrusă cu ocazia omorîrii sale silnice din 1691.

V.A. Urechia, care, la sfîrşitul secolului trecut, s-a ocupat intens de opera lui Miron Costin, a admis şi el că poate fi vorba de o continuare a

---

*) Capitol din lucrarea în pregătire: *Un nou cronicar al Moldovei: Sava Ieromonahul („Pseudo-Nicolae Costin")*.

[1] M. Kogălniceanu, *Cronicele României*, ed. a II-a, vol. II, Bucureşti, 1872, p. 10—12.

[2] I. G. Sbiera, *Mişcări culturale şi literare la românii din stînga Dunării, în răstimpul de la 1504—1714*, Cernăuţi, 1897, p. 174—175. Vezi, în acelaşi sens, scrisoarea lui I. G. Sbiera către V. A. Urechia, din 1885, publicată în M. Costin, *Opere complete*, ed. V, A. Urechia, vol. I, Bucureşti, 1886, p. 774—776.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 1, p. 45—50, Bucureşti, 1976.

letopiseţului acestuia, sub formă de notiţe, necopiate încă pe curat, din care cauză filele răzleţe s-au şi pierdut în decursul timpului sau au fost sechestrate şi distruse de Constantin Cantemir, cu ocazia decapitării cronicarului[3]. Ceea ce se poate identifica astăzi, din aceste notiţe, ar fi numai ce a fost inclus, sub numele său, în amintita compilaţie, fragment pe care Urechia îl şi publică drept opera marelui cronicar[4].

Părerile lui Sbiera şi ale lui V.A. Urechia şi le însuşeşte şi Alex. V. Gîdei, elev al lui Urechia, într-un studiu din 1898, privitor la cronicarii moldoveni[5].

O extensie mult mai mare întrevede acestor „notiţe" sau „însemnări" ale lui Miron Costin Nicolae Iorga, considerîndu-le, greşit, drept sursa principală de informaţie a *Letopiseţului ţării Moldovei (1661—1709)* pe care el îl atribuia, de asemenea greşit, lui Nicolae Costin, fiul lui Miron. Este vorba, după N. Iorga, de „partea neorînduită, nestilizată şi rămasă «inedită» a letopiseţului său"[6], însemnări „care l-au dus de mînă [pe Nicolae Costin] pînă în 1691"[7], adică pînă la sfîrşitul vieţii marelui cronicar, în plină domnie a lui Constantin Cantemir.

Clarificarea situaţiei acestui „isvod" o aduce, şi de această dată, tot Constantin Giurescu, în 1914,într-o judicioasă analiză pe care o face atît cuprinsului izvodului, cît şi părerilor emise de către ceilalţi istorici literari amintiţi[8]. Pornind de la rezultatul cercetării sale anterioare, din 1907, că nu Nicolae Costin este autorul cronicii anonime compilate din 1712, C. Giurescu demonstrează că nu există nici un temei pentru a i se atribui lui Miron Costin numeroasele amănunte pe care le presupunea Iorga, dar nici măcar pasajul, mai larg sau mai restrîns, pe care l-au delimitat, diferit, ceilalţi cercetători. El arată că Miron Costin, care a expus atît de larg, în *Letopiseţul* său cunoscut, evenimentele la care a luat parte, nu s-ar fi putut opri, în „însemnările" sale, la o seamă de amănunte minore, aşa cum le semnala Iorga, pentru atîtea din domniile la care fusese, ca dregător, unul din principalii participanţi. Pe de altă parte, cunoscîndu-se practica vechilor noştri cărturari şi copişti, care scriau numai pe *cărţi*, foi legate, este greu de închipuit — arată Giurescu — că alcătuitorul cronicii din 1712 a mai putut avea în faţă, cînd îşi întocmea lucrarea, la peste 20 de ani de la moartea lui Miron Costin, altceva decît un *manuscris* cu toate foile cusute, aşa cum fusese şi izvodul lui Tudosie Dubău, folosit de alcătuitorul cronicii în aceeaşi împrejurare. Cît priveşte pasajul mai restrîns, delimitat de C. Giurescu, în cadrul *Cronicii anonime 1661—1709*,

---

[3] M. Costin, *Opere complete*, ed. V. A. Urechia, vol. I. p. 352; vol. II, Bucureşti, 1888, p. 166.

[4] Idem, vol. II, p. 429.

[5] Al. V. Gîdei, *Studiu asupra cronicarilor moldoveni din sec. XVII*, Bucureşti, 1898, p. 178.

[6] N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*, Bucureşti, 1901, vol. I., p. 101; vezi în continuare, p. 102—111, numeroasele pasaje din *Letopiseţul ţării Moldovei (1661—1709)* pe care Iorga le consideră ca provenind din „însemnările" lui Miron Costin; în ediţia a II-a, vol. II, Bucureşti, 1928, p. 127—136.

[7] *Ibidem*, p. 99; în ed. a II-a, vol. II, p. 126. În vol. I, ed. a II-a, p. 318, Iorga crede însă că „nu ar fi mers mai departe decît domnia întîiu a lui Dumitraşcu Cantacuzino, 1673—1675".

[8] C. Giurescu, *Izvoadele lui T. Dubău, Miron logofătul şi V. Demian*, Bucureşti, 1914, p. 29—48.

ca ţinînd cel puţin pînă la relatarea ieşirii din Moldova a tătarilor[9], este şi mai evident că el nu putea aparţine lui Miron Costin : „Cînd ştim apoi — scria Giurescu — că cel care se împotrivise ca boierii să garanteze că polonii nu vor intra în ţară, şi sfătuise pe domn să primească tătarii la iernat, fusese tocmai Miron Costin, putem să admitem că descrierea aceea plastică a nenorocirilor căzute asupra locuitorilor dintr-acel sfat nechibzuit e tocmai opera lui? Şi să fi uitat el oare în aceste însemnări contemporane — adaogă C. Giurescu — pînă şi data acelor cumplite vremi, pe care le aşează cu un an mai tîrziu, în 7183?"[10].

Concluzia lui Const. Giurescu este că atribuirea unui astfel de izvod lui Miron Costin reprezintă o confuzie a alcătuitorului cronicii din 1712. Acesta a avut în mînă una dintre numeroasele continuări anonime ale letopiseţului cronicarului, în care partea privind istoria Moldovei de după anul 1661, de la Eustratie Dabija înainte, era adăugată operei lui Miron Costin, fără nici o menţiune din care să rezulte că aceasta constituia o altă cronică, un izvod aparte, deosebit de letopiseţul pe care îl continua. În sprijinul acestei păreri, C. Giurescu aduce exemplul unui caz asemănător : dintr-o greşeală de copist, insuficient cunoscător al cronicilor moldovene, în 1712—1713, sub Nicolae Mavrocordat, s-a copiat şi s-a răspîndit, după aceea, în mai multe copii, sub numele lui Miron Costin, *Letopiseţul de la zidirea lumii* al lui Nicolae Costin, ceea ce a produs numeroase confuzii în rîndul cronicarilor următori şi chiar al istoricilor şi istoricilor literari pînă în zilele noastre[11].

În ciuda demonstraţiei şi argumentelor categorice aduse de Const. Giurescu, însuşite de majoritatea cercetătorilor care s-au ocupat de opera lui Miron Costin[12], unii istorici şi istorici literari au rămas, în continuare, pe vechile poziţii.

În afară de Nicolae Iorga, care, după apariţia ediţiei a II-a din *Istoria literaturii româneşti* (1925—1928), despre care am amintit mai sus, îşi reedita punctul de vedere şi în 1938, în *Istoria românilor*[13], istoricul Ion Nistor considera încă, în 1942, „isvodul lui Miron logofătul" drept o parte a letopiseţului întreg, în curs de pregătire, pe care cronicarul îl promisese cititorilor în predoslovia la letopiseţul său cunoscut[14].

Dintre istoricii literari, G. Călinescu, care cunoaşte că Miron Costin îşi sfîrşea cronica cu moartea lui Ştefăniţă Lupu (1661), credea că acesta „a avut totuşi de gînd s-o ducă mai departe şi chiar strîngea documentele, de vreme ce fiul său Nicolae citează «isvodul lui Miron logofătul » despre domnia lui Dumitraşco Cantacuzino (1674 —)"[15]. Pentru existenţa

[9] M. Kogălniceanu, *Cronicele României*, 1872, vol. II, p. 10—12.

[10] C. Giurescu, *Izvoadele lui T. Dubău, Miron logofătul şi V. Demian*, p. 39 (7183, anul „de la facerea lumii", înseamnă 1674—1675, „de la Hristos").

[11] Vezi, în legătură cu aceasta, şi lucrarea noastră *Implicaţiile erorii unui copist de manuscrise din 1712, asupra istoriografiei noastre*, în „Revista de istorie", tom. 27, 1974, nr. 2, p. 229—241.

[12] Cf. şi părerea lui P. P. Panaitescu, în M. Costin, *Opere*, 1958, p. 446.

[13] N. Iorga, *Istoria românilor*, vol. VI, Bucureşti, 1938, p. 261 şi nota 2.

[14] Ion Nistor, *Miron Costin, viaţa şi opera*, Acad. Rom., mem. secţ. ist., Bucureşti, 1942, p. 14.

[15] G. Călinescu *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, Bucureşti, 1941, p. 23, col. I.

unor note ale lui Miron Costin, privind domniile de pînă la anul 1691, care au putut fi consultate de alcătuitorul cronicii din 1712, optează și I.D. Lăudat, profesor la Universitatea din Iași[16].

O poziție cu totul aparte adoptă, în legătură cu acest izvod, Giorge Pascu, care, păstrîndu-i numele, nu-l identifică însă pe autor cu Miron Costin cronicarul : „Despre Miron logofătul știm numai atîta că a însoțit pe Antonie vodă în mazilirea sa la Țarigrad, 1678 (Axinte Uricariul [—recte cronica anonimă compilată din 1712 ; n.n., *D.V.*—], 16)"[17].

AUTORUL „ISVODULUI LUI MIRON LOGOFĂTUL": VASILE DEMIAN

Argumentat și convingător în demonstrația făcută, că așa-numitul izvod al lui Miron logofătul nu poate fi atribuit lui Miron Costin și nici lui Nicolae Costin, Constantin Giurescu nu răspunde însă la o întrebare care se ridică de la sine : cine este, totuși, autorul acestui izvod ?

În lipsa unor știri sau indicații pe care nu le-a avut, în această privință, Const. Giurescu și care nu au apărut nici de atunci încoace, ne-am adresat direct letopisețului. Giurescu însuși sesizase un amănunt pe care, potrivit vederilor sale, că izvoadele citate în titlul cronicii compilate nu ar fi opera autorilor indicați acolo, nu a putut să-l valorifice în mod corespunzător : «Narațiunea care urmează — scrie el, după ce reproduce enunțul autorului *Letopisețului Moldovei 1661—1709*, prin care acesta face trimitere la „isvodul lui Miron logofătul"— pînă unde se arată ieșirea tătarilor din țară (M. Kog., *Cron. Rom.*, 1872, vol. II, p. 12, rînd 9), cuprinde, pe lîngă unele lucruri noi, și *o repovestire, mai pe larg însă, a acelorași fapte pe care tocmai le arătase mai înainte :* trimiterea boierilor ca ostateci la pașa (de care se vorbise la domnia lui Petriceicu, *ibidem*, p. 9), numirea lui Dumitrașcu, iernatul tătarilor și jafurile pe care au avut să le îndure locuitorii din partea lor pînă în primăvară, cînd părăsesc țara »[18].

Dacă reluarea, de către autorul cronicii anonime, a acelorași evenimente, povestite, a doua oară, mai pe larg, poate presupune două izvoade care se completează reciproc, în schimb, repovestirea evenimentelor aproape cu aceleași cuvinte, dintre care, unele, cuvinte rare, de loc uzitate, pînă atunci, de alcătuitorul cronicii, dă chestiunii un aspect cu totul particular : ori avem de-a face cu două izvoade diferite care folosesc, întîmplător, aceleași imagini și chiar aceleași cuvinte rare, ceea ce ni se pare puțin probabil, *ori este vorba de același izvod, sub două titulaturi deosebite, care, tocmai din această cauză și ca urmare unor eventuale diferențieri minime, neesențiale*, l-a condus pe alcătuitorul cronicii anonime din 1712 la părerea că are în față două lucrări independente. Pentru că, în textul cronicii

---

[16] I. D. Lăudat *Letopisețul Țării Moldovei de la Istratie Dabija înainte (1661—1709)*, în „Analele științifice ale Universității «Al. I. Cuza», Iași", serie nouă, științe sociale, Iași, tom VI, 1960, p. 143—153. Vezi, de același, *Istoria literaturii române vechi*, partea I (curs univ. litografiat), București, Edit. did. și pedag., 1962, p. 292.

[17] Giorge Pascu, *Istoriea literaturii române din secolul XVIII, I, Cronicarii moldoveni și munteni*, București, 1926, p. 39. Punctul de vedere al lui G. Pascu a fost adoptat ș de Lucian Predescu, *Istoria literaturii române*, ed. a V-a, București, 1943, p. 33.

[18] C. Giurescu, *Izvoadele lui T. Dubău, Miron logofătul și V. Demian*, p. 34. Sublinierea din textul citat aparține lui Giurescu.

alcătuite în 1712, după invocarea izvodului lui Miron logofătul, mai mult decît simpla reluare a acelorași fapte, ceea ce izbește, în mod deosebit, pe cititor — fapt nesubliniat de C. Giurescu — sînt *o serie de imagini și cuvinte rare, precum și fraze întregi care se repetă aidoma*, uneori pe întinderi destul de mari.

Dăm, în paralel, pasajele provenind din prima parte a relatării, cu cele extrase din „isvodul lui Miron logofătul" :

muncindu-i și pre cărbuni punîndu-i și la cap *cetluindu-i* ;	muncindu-i în totŭ felul, pre cărbuni îi punea, le *cetluia* capetele ;
și de femei și de fete răzîndu-și aevea ;	își rideau de fetele și femeele oamenilorŭ de față ;
pîne le scotea de prin gropi și le vărsa înaintea cailorŭ ;	pînea de prin gropi o scoteau și o turnau înaintea cailorŭ ;
pre mulți oameni i-au și omorîtŭ ;	și pre mulți i-au și omorîtŭ ;
Încă și din boieri mazîli ce fusese mai dinainte vreme cu boierii la curte, pre cari i-au apucatŭ la țară de cu toamnă la casele lorŭ, cînd au mersŭ tătarii la ernaticŭ, nu i-au mai lăsatŭ să iasă în lături, și-i muncea în totŭ chipul, *năslindŭ* să le dea ce le venea lorŭ *în cugetă* ;	Încă și din boierii mazîi ce au fostŭ mai nainte vreme cu boierii la curte, pre care i-au pututŭ apuca la țară la casele lorŭ, cînd au mersŭ tătarii la ernaticŭ, nu i-au mai lăsatŭ să iasă în lături și-i muncea în totŭ chipul, *năslindu-le* să le dea ce le venea lorŭ *în cugetă* ;
cîndŭ au stătutŭ a se ridica ei de pre țară, au luatŭ totŭ [...] iepe, cai, boi, vaci, oi ;	iară la rădicatul lorŭ nici au rămasŭ iapă, nici cai, nici boi ;
și pre multe locuri au prădatŭ și au luatŭ și oameni de i-au robitŭ [19].	au robitŭ și oameni pre une locuri [20].

Ni se pare cu totul improbabil ca două izvoade distincte, care nu ar avea comun între ele decît povestirea aceluiași fapt, să comporte atît de numeroase și frapante coincidențe de imagini, expresii și chiar cuvinte rare (cetluindu-i, năsluindŭ, în cuget). Este evident, în acest caz, că e vorba de unul și același izvod. Explicația este una singură : alcătuitorul cronicii din 1712, care a folosit pentru această etapă a operei sale, inclusiv partea de pînă aici, așa cum am arătat în capitolul anterior, drept izvor de bază izvodul lui Vasile Demian, ca o lucrare de sine stătătoare, cu numele autorului în frunte sau la sfîrșit, a mai avut în față, în paralel, și un alt exemplar al aceluiași izvod, recopiat în continuarea letopisețului lui Miron Costin („Miron logofătul" !), în care, după anul 1661, nu mai figura, la locul respectiv, numele adevăratului autor al continuării [21]. Mai simplu de mînuit, a fost folosit, în mod curent, de către alcătuitorul cronicii de care ne ocupăm, exemplarul care purta numele lui Vasile Demian. O defecțiune a acestui manuscris — o filă lipsă, parțial ruptă sau pătată, ceea ce o făcea ilizibilă — l-a determinat pe alcătuitorul cronicii, după ce

[19] M. Kogălniceanu, *Cronicele României*, 1872, vol. II, p. 10.

[20] *Ibidem*, p. 11—12.

[21] Nu ar fi exclus ca Vasile Demian, în al cărui izvod se remarcă numeroase reminiscențe formale din Miron Costin, să-și fi întocmit direct o copie a letopisețului mironesc, în continuarea căruia și-a inserat, ulterior, propriile însemnări, deja redactate, privitoare la istoria Moldovei, de la 1661 mai departe.

folosise, prelucrînd în bună măsură, aşa cum procedează în mod obişnuit (ceea ce vom arăta, pe larg, în capitolul corespunzător, privitor la modul cum lucra Sava Ieromonahul, alcătuitorul cronicii din 1712), partea utilizabilă din izvodul de bază, să recurgă la celălalt manuscris. Elementele suplimentare care se regăsesc în partea indicată de autorul cronicii sub citat şi care apar, mai ales, către începutul citatului, ar reprezenta tocmai partea pierdută, inutilizabilă, din manuscrisul de care el se folosea în mod curent. Din neglijenţă sau grabă, Sava Ieromonahul a reprodus apoi, către sfîrşitul citatului, din manuscrisul lui „Miron logofătul" — de asemenea într-o uşoară prelucrare, metodă care îi este proprie — şi partea privitoare la jafurile şi asuprelile tătarilor, pe care deja o dăduse după manuscrisul de bază care purta numele lui Vasile Demian. De aici, cvasiidentitatea alineatelor puse în comparaţie, de noi, mai sus. Se înţelege că, dîndu-şi seama de identitatea relatărilor şi în lipsa unor alte defecţiuni la manuscrisul de bază, el a renunţat, după aceea, să mai recurgă la „isvodul lui Miron logofătul".

Aşadar, Const. Giurescu a avut dreptate : nu a existat un izvod al lui Miron [Costin] logofătul ; este vorba de o confuzie a lui Sava Ieromonahul, alcătuitorul cronicii compilate din 1712 care, adăugăm noi, a atribuit amintitului cronicar, fără temei, un alt manuscris al aceluiaşi izvod al lui Vasile Demian, material care, după cum am arătat în capitolul precedent, a constituit sursa principală a cronicii alcătuite în 1712 pentru evenimetele de pînă în anul 1688.

Să adăugăm un amănunt ce prezintă — după noi — mai mult decît semnificaţia unei simple coincidenţe : acelaşi Sava Ieromonahul, alcătuitorul *Letopiseţului Ţării Moldovei (1661—1709)*, compilaţie realizată în 1712, este autorul copiei manuscrise din oct. 1712—iulie 1713 prin care s-a pus în circulaţie, sub numele lui Miron Costin, *Letopiseţul Ţării Moldovei de la zidirea lumii* (redacţia „către domn") al fiului său Nicolae Costin.

CONTINUITATE ŞI SALT ÎN TRANSMITEREA VARIANTELOR

Letopiseţului cantacuzinesc

CĂTĂLINA VELCULESCU

Din copiile existente cîndva ale *Letopiseţului cantacuzinesc* au ajuns pînă la noi aproape cincizeci, conţinînd un număr impresionant de variante la acelaşi text [1]. Copiştii nu preluau exact textul din izvor ci — în mod obişnuit — schimbau particularităţile regionale de pronunţare, timpul verbelor — mai ales diversele forme ale trecutului —, ordinea cuvintelor, prepoziţiile şi conjuncţiile, sinonimele etc. Putem chiar bănui că cei care scriau, citeau o frază sau un fragment, apoi îl reproduceau din memorie.

Nenumăratele variaţii la nivel fonetic, lexical sau gramatical nu pot deci sluji singure la stabilirea unui arbore de descendenţe pentru că, în manuscrisele studiate, acest fel de schimbări nu exprimă — ca în alte cazuri [2] — o greşeală, ci un stil de lucru. Pentru a sesiza raporturile între manuscrisele atît de diverse ale *Letopiseţului cantacuzinesc* vom încerca stabilirea deosebirilor ce intervin la un alt nivel, anume al *unităţilor epice*.

★

Reamintim că letopiseţul nostru este, de fapt, o compilaţie de cronici, data — sau mai bine zis datele — la care au fost legate într-un ansamblu, precum şi vremea şi limba alcătuirii lor şi înseşi graniţele dintre ele fiind probleme controversate [3]. Intenţia noastră este nu să rezolvăm aceste controverse — rezolvare dealtfel greu de realizat dato-

[1] Vezi *Istoria Ţării Româneşti 1290—1690. Letopiseţul cantacuzinesc*, Bucureşti, 1960, ed. critică întocmită de C. Grecescu şi D. Simonescu, cu o *Introducere* de Dan Simonescu (vom folosi prescurtarea: *Let. cant.*); Aurora Ilieş, Ioachim Crăciun, *Repertoriul manuscriselor de cronici interne*, Bucureşti, 1963; I. I. Georgescu, *O copie necunoscută a Letopiseţului cantacuzinesc*, „Mitropolia Olteniei", XIII, 1961, p. 498—594; V. Cândea, *Letopiseţul Ţării Româneşti (1292—1664) în versiunea arabă a lui Macarie Zaim*, „Studii", nr. 4, 1970, p. 673—692. În problema filiaţiei manuscriselor am consultat şi cercetările lui Sorin Niţă citate în articolul *Introducerea unei distanţe pe arborele transmisiei textelor*, „Informatica şi modele matematice în ştiinţele sociale", nr. 1, 1973, p. 79—93.

[2] Metoda oferită de cei care utilizează numai aceste variaţii este adecvată unei concepţii despre munca copistului proprie unui climat cultural diferit sau unor scrieri cu alt profil.

[3] Bibliografia cercetărilor anterioare şi opinii noi în: I. C. Chiţimia, *Unele consideraţii în legătură cu originalul cronicii lui Mihai Viteazul*, „Romanoslavica", VI, 1962, p. 27—38; D. Zamfirescu, *Studii şi articole de literatură română veche*, Bucureşti, 1967, p. 184—231; G. Mihăilă, *Istoriografia română veche (sec. al XV-lea — începutul sec. al XVII-lea) în raport cu istoriografia bizantină şi slavă*, „Romanoslavica", XV, 1967, p. 172—174, 196; Pavel Chihaia, *Cine a fost „Negru vodă", întemeietor de cetăţi şi ctitor de biserici*, în vol. *Pagini de veche artă românească*, vol. I, Bucureşti, 1970, p. 99—167; Ştefan Andreescu, *Considérations sur la date de la première chronique de Valachie*, „Revue roumaine d'histoire", XII, 1973, nr. 2, p. 361—375.

rită pierderii în decursul secolelor a unor informaţii-cheie, care ar fi împiedicat jocul ademenitor al presupunerilor — ci să descifrăm mentalitatea care a impus o anumită structură formală şi nu alta.

Cronicile incluse în *Letopiseţul cantacuzinesc* conţin nararea unor serii de întîmplări, fiecare întîmplare fiind — din punct de vedere al artei povestitorului — o *unitate epică*. Tocmai variaţiile la nivelul acestor unităţi (după nivelul cronicilor incluse, amintit anterior) sînt determinante în definirea modului de transmitere a *Letopiseţului*.

Dar chiar şi aceste variaţii, nu numai cele lexicale, sînt deosebit de numeroase. De aceea, pentru a se putea face o comparaţie cît mai concludentă între manuscrise, ne-am oprit numai asupra cîtorva unităţi epice, dispersate asupra întregii întinderi a *Letopiseţului* [4]. Urmărind formele diverse date aceluiaşi fragment, înţelegem că transcrierea unui text nu era o lucrare formală — cu excepţii, desigur — ci, dimpotrivă, o modalitate de participare la un act de cultură. Copistul se simţea frecvent obligat să adauge, să modifice sau să comenteze, cu credinţa că cele ştiute de el nu trebuie să se piardă. Intervenţiile s-ar putea datora întîmplării că un om sau altul cunoşteau anumite date noi, sau acţiunii — inconştiente, desigur — conform unor cerinţe generale, unor impulsuri ce rezultau dintr-o anumită mentalitate şi o structură culturală specifică. Este de cea mai mare importanţă să descifrăm trăsăturile caracteristice ale acestei atitudini de intervenţie nestînjenită într-un text dat.

*

Dacă nu putem stabili forma şi data la care au fost scrise diferitele părţi ale *Letopiseţului*, lucru greu de realizat, după cum o dovedesc numeroasele şi contradictoriile păreri ale specialiştilor, ar trebui să ştim cel puţin forma în care a fost preluat acest *Letopiseţ* de către cronicarul cantacuzinilor sau de cel imediat anterior.

Ne vom opri mai întîi, deci, asupra *Cronicii lui Matei Basarab*, alcătuită — aşa cum s-a spus — din trei fragmente [5]. Prima parte — care se întinde între octombrie 1629 — noiembrie 1633 — se remarcă prin bogăţia şi exactitatea datelor, a numirilor de boieri şi de locuri geografice (*Let. cant.*, ed. cr., p. 95_{15} — 106_{4}). La redactare — în primii ani ai domniei lui Matei Basarab — se folosesc însemnări contemporane cu evenimentele, dar pentru a face nu o cronică boierească [6], ci un prolog la o cronică domnească. În cuprinsul ei, Matei aga nu este unul dintre mulţii boieri pămînteni amintiţi, ci conducătorul lor în lupta împotriva partidei greceşti, descendent dintr-o familie domnească, de aceea sprijinit atît de „ţară", cît şi de divinitate. El, „care se trăgea din neamul băsărăbesc" (*Let. cant.*, p. 95_{16-17}) este apărător „pentru această săracă de ţară", ce „o au spart domnii streini cu grecii ţarigrădeni" şi venirea lui în scaun este dorită pentru „că de la dînsul vor avea săracii pace şi odihnă" (*Let. cant.*, p. 98_{20}—99_{3}). După canonul obişnuit în cronicile de curte, voievodul care le porunceşte, departe de a se fi luptat pentru domnie, nici măcar nu o doreşte: „boiarii şi roşii şi toată ţara ... au

[4] Am ales 84 de astfel de *unităţi epice*, a căror prezenţă am urmărit-o în toate manuscrisele (cu excepţia celor de la Iaşi); ele pot avea de la două la şapte variante.

[5] N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, Bucureşti, 1945, p. 235—236; Pavel Chihaia, *op. cit.* p. 110—115.

[6] Pavel Chihaia, *op. cit.* p. 111.

rugat toți pre Dumnezeu și au luat pre Matei aga *cu sila* (subl. n.), neajuns la casa lui, de l-au dus la Mehmet Abaza pașa, la cetatea din Necopol. Și dupre ce s-au împreunat Matei aga cu dînsul, numaidecît l-au îmbrăcat cu caftan. Și de acolo i s-au înălțat numele de domnie" (*Let. cant.*, p. 100_{13}—101_{2}). Voinței colective a locuitorilor i se adaugă, tot după cunoscutul tipic, sprijinul divinității : „Fiind mila lui Dumnezeu pre capul lui Matei vodă și a țării, numaidecît au poruncit împăratul ca să fie Matei vodă domn Țării Rumânești". (*Let. cant.*, p. 105_{2-4}).

Deci, departe de a fi o cronică boierească, această parte este o reconsiderare — din punctul de vedere al domnitorului — a evenimentelor care l-au dus la dobîndirea scaunului.

Partea a doua a *Cronicii lui Matei Basarab* (*Let. cant.*, p. 106_{5}—112_{11}), ce cuprinde intervalul dintre noiembrie 1633 și mai 1653 [7], nu a fost scrisă paralel cu întîmplările povestite, ci îndată după victoria de la Finta. Cronica poruncită de voievod în primii săi ani de domnie se oprise (de ce?) la 6 noiembrie 1633, după întoarcerea din războiul de la Camenița. În 1653, după victoria de la Finta (17 mai), cineva, probabil la porunca voievodului, descrie amănunțit bătălia și glorifică pe cîștigătorul ei. Pentru a lega această povestire de cronica anterioară, de la al cărei sfîrșit trecuseră aproape 20 de ani, relatează din memorie și cu ajutorul unor însemnări sumare, principalele evenimente ce se produseseră, grupîndu-le nu cronologic — cum se făcuse în prima parte — ci tematic : ctitoriile, războaiele cu Vasile vodă, încercările turcilor de a-l mazili pe domnitorul muntean. Între 6 noiembrie 1633 (*Let. cant.*, p. 106_{4}) și 1653 (*Let. cant.*, p. 108_{17}) nu mai este amintită nici o dată exactă înafară de cea a înnoirii cetății din Tîrgoviște — 1645 (ar putea fi un semn că acolo se scria cronica). Avem în față o narațiune cu un singur erou principal : domnitorul, și se înregistrează numai ceea ce este considerat esențial în legătură cu acțiunile lui. Respectul pentru noțiunea de *domn* merge atît de departe, încît Gheorghe Ștefan, boierul moldovean ce se ridică împotriva lui Vasile vodă și se aliază cu Matei vodă, este numit totuși : „Iuda care a vîndut pre domnu-său" (*Let. cant.*, p. 109_{5-6}).

În descrierea înfruntării de la Finta se urmărește fiecare mișcare a oștilor, cu detalii ce dovedesc un participant. Întîmplător, amănuntele acestei bătălii — care se vede că-i va fi impresionat mult pe contemporani — se păstrează în încă două surse diferite : a) cîntecele ungurești făcute fie de soldații lui Rákóczi, participanți la bătălie, fie după relatările lor [8] și b) capitolul respectiv din *Letopisețul* lui Miron Costin. Datele coincid — pînă și cuvîntul lui Matei vodă către ostașii săi —, interpretarea lor diferă însă cu totul. Din cîntecele ungurești se înțelege că bătălia a fost cîștigată datorită vitejiei soldaților trimiși de Rákóczi. Miron Costin are însă altă părere : „Eu, ce iaste partea mea, toată izbînda aceasta a lui Matei vodă la Hinta (alegînd deosebi voia și orînduiala lui Dumnedzău, numai pre socoteala omenească grăind) ieste den nebunia

---

[7] Remarcăm disproporția dintre cele 3 pagini necesare aici descrierii evenimentelor din 19 ani (p. 106_{5} — 108_{17}) și cele 10 pagini ale primei părți, referitoare la numai 4 ani (p. 95_{15} — 106_{4}).

[8] A. Veress, *Cîntece istorice vechi ungurești despre români*, „Analele Academiei Române", s III, secț. lit., tom. III, 1925, p. 24—29.

lui Timuş întîiu şi den bărbăţia şi a lui Matei vodă al doilea. Însă din nebunia lui Timuş, cu cîtva mai mult ..." [9].

Faţă de aceste două puncte de vedere atît de deosebite între ele, cronicarul muntean aduce un al treilea: domnitorul său învinge pentru că prezenţa divină susţine vitejia ostaşilor lui (*Let. cant.*, p. 110_{11-12}, 111_3). Dezlănţuirea unei furtuni în momentul hotărîtor al luptei (amănunt relatat şi de Miron Costin şi de cîntecele ungureşti, dar fără a i se atribui o semnificaţie deosebită) apare ca intervenţia directă a unor forţe supranaturale în ajutorarea lui Matei voievod [10]. Evident, o asemenea interpretare a istoriei este specifică istoriografiei medievale (din cronicile noastre poate fi citat exemplul bine cunoscut al războaielor lui Ştefan cel Mare). Dar în istoriografia muntenă o întîlnim pentru prima dată într-o formulare atît de explicită abia în *Cronica lui Matei Basarab*.

Expresii similare găsim în alte două scrieri anterioare, alcătuite însă de oameni ai bisericii. Aşa cum vom încerca să demonstrăm mai departe, aceste scrieri au fost introduse în *Letopiseţul* de curte al Ţării Româneşti, tocmai într-o perioadă apropiată de a redactării părţii a doua a cronicii lui Matei Basarab. Este vorba de *Istoria* lui Matei al Mirelor (în partea despre Radu Şerban) şi de *Viaţa lui Nifon* (în partea referitoare la acţiunile lui Neagoe Basarab).

Putem spune, deci, că primele două părţi ale *Cronicii lui Matei Basarab* au cîteva trăsături de bază comune:

— domnul este personajul central;

— se vorbeşte numai despre acele evenimente — externe şi interne — care au legătură cu persoana domnitorului;

— cel care se ridică împotriva domnitorului său este „Juda";

— domnitorul, coborîtor din familia domnească, este sprijinit de „ţară" şi de divinitate;

— ca stil, remarcăm sobrietatea exprimării, fraza scurtă, desfăşurîndu-se abrupt, fără figuri de stil, lipsa comentariilor personale, reţinerea esenţialului, cu rare reproduceri de amănunte (cuvintele lui Matei vodă către oaste, episodul cu furtuna miraculoasă).

Îndată după relatarea întoarcerii la Tîrgovişte, în urma victoriei de la Finta (*Let. cant.*, p. 112_{11}) [11], stilul şi mentalitatea cronicarului se schimbă brusc şi evident. Amănuntele în datare încetează din nou. Apar neobişnuit de multe ştiri despre luptele dintre Gheorghe Ştefan şi Vasile Vodă, despre Timuş şi asediul cetăţii Suceava, despre Rákóczi, craiul Ardealului, ştiri ce nu privesc pe domnitorul Ţării Româneşti, ceea ce nu se mai întîmplase în vreuna din cronicile anterioare. Matei vodă nu mai este domnul atotputernic, ci un biet bătrîn bolnav, hăituit de proprii săi ostaşi. Abundă comentariile personale, invectivele şi probozelile, precum şi apelul repetat la comparaţii cu elemente biblice. Frazele sînt largi, cu întoarceri şi exclamări, cu repetiţii şi felurite figuri de stil. Apar inexactităţi în datare (s-a remarcat că moartea doamnei Elena a fost trecută în august 1654, în loc de 1653) [12].

---

[9] Miron Costin, *Opere*, 1958, [Bucureşti], p. 152_{11-16}.

[10] *Let. cant.*, p. $111_4 - 112_2$.

[11] Vezi deosebirea de delimitare la Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 110.

[12] Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 110.

Gheorghe Ștefan nu mai este „Iuda", ci un domn urmărit cu interes și simpatie, cum se întîmplă și cu Rákóczi. Putem presupune că în vremea lui Constantin Șerban — a cărui alianță strînsă cu cei doi voievozi amintiți mai sus este binecunoscută — cineva din anturajul domnitorului — deși spune despre acesta că „se uita cu ochii ca un dobitoc" (ceea ce se pare a nu fi fost, pe vremea aceea, totuși, o insultă) — a scris o istorie-pamflet a răscoalei seimenilor. Și, ca să o lege de *Cronica lui Matei Basarab*, a scris și o parte de completare a acesteia. Nu mai ține minte zilele și anii dar are amintiri epice exacte. O singură dată corectă menționează cronicarul pentru această perioadă, aceea a morții voievodului Matei: 9 aprilie 1654.

★

Se pune întrebarea cînd s-au adăugat cronicile mai vechi la *Cronica* lui Matei Basarab?

Partea a II-a[13] a acesteia a fost redactată după victoria de la Finta, din 17 mai 1653; Matei Basarab a murit la 19 aprilie 1654. Într-un interval mai mic de un an — în care domnitorul a fost chinuit atît de rana de la picior, cît și de răscoala seimenilor — este puțin probabil să-și mai fi găsit răgaz și puteri pentru o astfel de inițiativă.

Înclinăm a crede, mai curînd, că în primii ani ai domniei — cînd a poruncit să fie scrisă prima parte a cronicii sale de curte — să o fi legat, conform unei tradiții deja constituite, de cronicile mai vechi.

Exista probabil o compilație anterioară, căreia i se adaugă abia acum știrile de la Mihai Viteazul. O importanță deosebită pentru noi o are modul cum a fost preluată *Istoria* lui Matei al Mirelor[14], pentru că — fiind posibilă compararea cu textul original — înțelegem mentalitatea compilatorului. Convingerea noastră este că forma preluată inițial din Matei al Mirelor este apropiată — dacă nu chiar identică — cu cea din textul de bază al ediției critice. Manuscrisele care au adăugiri nu se constituie într-o tradiție unitară: nu sînt nici măcar două manuscrise, în afară de copiile fidele ale unora dintre ele, care să fi preluat aceleași fragmente. Dimpotrivă, este clar că fiecare copist s-a adresat unui text care circula independent (foarte probabil o traducere în română, pentru că unul și același fragment are aceeași exprimare — cu variațiile inerente — în toate manuscrisele ce l-au preluat), din care a adăugat la textul din *Letopiseț* amănunte ce i se păreau interesante, fără ca doi copiști să coincidă integral la nivelul *unităților epice*.

Așadar, un compilator a recurs la *Istoria* în versuri a lui Matei al Mirelor[15], utilizată se pare într-o traducere manuscrisă în proză, și a transformat-o după principii foarte clare: sînt eliminate discursurile (cu valoare

---

[13] Ne referim la primele două părți; partea a III-a aparține — după cum am văzut — altei vremi.

[14] Pentru raporturile între *Letopisețul cantacuzinesc* și Matei al Mirelor, vezi bibliografia și noi puncte de vedere în: Dan Zamfirescu, *op. cit.*, p. 184—204 și recenzia de I. C. Chițimia, „Rev. ist. teorie lit.", XVII, 1968, nr. 4, p. 691—695.

[15] *Istoria celor întîmplate în Țara Românească de la Șerban vodă pînă la Gavril vodă*, scrisă de Mitropolitul Matei al Mirelor în anii 1618—1619, a fost editată pentru prima dată la Veneția, în 1642, dar — după obiceiul vremii — a avut desigur o îndelungă circulație anterioară în manuscris.

retorică, nu de document istoric), sînt eliminate ştirile ce nu priveau direct pe domnul Ţării Româneşti, ca şi comentariile personale ale autorului. Compilatorul are conştiinţa că face o cronică de curte, unde — ca şi în *Cronica lui Matei Basarab* — personajul principal este domnitorul[16], care trebuie respectat, chiar dacă a greşit. Găsim aici aceeaşi atitudine paradoxală de condamnare a unei acţiuni împotriva voievodului, deşi mobilurile acţiunii sînt agreate de cronicar (*Let. cant.*, p. 89—90), ca şi în cazul definirii lui Gheorghe Ştefan drept „Iuda, care şi-a vîndut pre domnul său".

Pentru a evita o astfel de condamnare, în *Cronica* scrisă la curtea lui Matei Basarab, prima parte devine un prolog care justifică răscoala condusă de el, pe vremea cînd era *boier*, împotriva unui *domnitor*, aşa încît să nu apară ca „Iuda", ci ca exponent al voinţei „ţării" şi al dreptăţii divine.

Deci nota dominantă a *Cronicii lui Matei Basarab* impune şi modalitatea de rezumare a *Istoriei* lui Matei al Mirelor. În schimb, sub influenţa acesteia din urmă şi, după cum vom vedea, şi a *Vieţii lui Nifon*, este modificată uneori structura tradiţională a cronicii de curte. Astfel în partea a II-a a acesteia sînt „reproduse" discursurile domnitorului[17], ceea ce nu se întîmplase în nici una din cronicile anterioare. Cum şi alte izvoare contemporane menţionează aceste „cuvîntări", atribuindu-le cam acelaşi cuprins, înseamnă că ne aflăm în faţa unor fapte reale, nu a unor invenţii retorice. Probabil asemenea scurte cuvinte de îmbărbătare intrau în obiceiul locului. Cronicarii anteriori nu considerase însă necesar să le menţioneze. Se face, deci, acum o mutaţie în transmiterea unei anumite structuri.

★

Acelaşi sentiment al unei povestiri lineare, echilibrate şi fără înfloriturí (caracteristice pentru letopiseţul de curte), sentiment care a dominat selecţia din Matei al Mirelor, îl face pe compilator să preia *Istoria lui Mihai Viteazul*[18] după textul de cronică internă şi să apeleze la poemul lui Stavrinos — devenit carte populară grecească[19] — numai în partea finală, unde ştirile lipseau. Modul de rezumare al „plîngerii" din

---

[16] De aceea nu se vorbeşte nimic despre Gavril vodă în prima sa domnie, efemeră neconfirmată de Poartă, dar se adaugă tot ceea ce din auzite, sau din însemnări, se ştia în plus despre domnitori, cum este de exemplu consemnarea luptei de la Teleajen, la care nu i se notează data exactă şi se face confuzia între Preda şi Stroe Buzescu. (*Let. cant.*, p. 86_{14-18})

[17] Matei vodă se adresează de două ori ostaşilor săi în timpul luptei de la Finta. V. *Let. cant.*, p. 110_{11-16}, 111_{2-6}.

[18] O bibliografie referitoare la această *Istorie* am dat în articolul nostru *Observaţii asupra „Cronicii lui Mihai Viteazul"* din *Letopiseţul cantacuzinesc*, „Rev. ist. teorie lit.", 1973, p. 219—223. V. Cândea, *op. cit.*, presupune că în varianta cunoscută de Macarie Zaim la anii 1656—1658, *Istoria lui Mihai Viteazul* şi *Cronica lui Matei Basarab* nu erau încă introduse, pentru că mitropolitul arab nu le reproduce. În traducere, Macarie spune că *Istoriile* sale sînt pe scurt, ceea ce ar putea însemna că nu a preluat texte integrale ci le-a rezumat pe cele mai lungi. Această bănuială este întărită şi de faptul că scurta caracterizare făcută lui Mihai Viteazul şi Matei Basarab pare a porni tocmai de la cronicile existente, folosindu-se uneori expresii similare.

[19] Vasile Grecu, *Eine gar schöne Erzählung über Michael den Wojewoden ... Ein venezianer Volksbuch*, Berlin, 1960.

final este elocvent pentru ilustrarea sobrietății în alegerea anumitor pasaje, înlăturîndu-se tot ceea ce era declamator și patetic.

★

Preluarea *Istoriei* lui Matei al Mirelor, ca și a fragmentului din poema lui Stavrinos, se supune unui spirit cronicăresc bine determinat, continuînd o tradiție mai veche.

Putem defini această tradiție în perioada ei de cristalizare prin compararea a două texte referitoare la aceiași ani: *Viața lui Nifon* — de Gavril, protul mînăstirilor athonite — și *Analele* slavone interne [20].

Gavril Protul aparține unei mentalități culturale diferite de a cronicarului român și — în același timp — compune într-un gen cu reguli bine cunoscute: viețile de sfinți povesteau, într-o ordine dată, întîmplări menite să ilustreze atît puterea supranaturală a personajului, cît și acțiunile de slăvire a lui, după moarte. Datorită numeroaselor relatări de acțiuni istorice reale, *Viața sfîntului Nifon* are însă o structură diferită de tradiționalele hagiografii și a putut fi intercalată la un moment dat în letopisețul țării. În orice caz, se știe cu certitudine că redactarea ei este contemporană numai cu ultimele evenimente relatate și că pentru anii anteriori au fost folosite de Gavril, care era un străin, informații date de oamenii țării. Tot de la astfel de informații — dacă n-a avut la îndemînă însemnări contemporane cu evenimentele — a pornit și autorul *Analelor*. El însă nu scrie viața unui sfînt, — despre a cărui trecere prin Țara Românească nici măcar nu amintește, deși în cealaltă operă prezența lui apărea ca mobilul principal al acțiunilor — ci face un letopiseț în care personajul principal este domnitorul.

Gavril Protul și autorul *Analelor*, relatînd evenimentele aceleiași perioade, fac o selecție atît de diferită (nu mai vorbim de totala diferență de stiluri) încît, dacă numele personajelor și al cîtorva locuri nu ar fi comune, am putea bănui că se referă fiecare la alte domnii.

Cronicarul acelor vremuri are credința că trebuie să relateze numai despre voievod și în legătură cu voievodul, despre alte evenimente trebuie să amintească pe scurt cîteva întîmplări, pe care le consideră el importante, și anume: cum a ajuns domn, cine l-a sprijinit, cu cine a avut războaie, ce boieri a omorît, ce mînăstiri a ridicat. Totul este încadrat într-o cronologie de relații, nu de raportare strictă la o dată calendaristică [21]. Nu-l interesează starea economică a țării (asemenea știri apar abia din domnia lui Petru, feciorul Chiajnei), evenimentele din țările vecine sau luptele altor popoare cu turcii.

---

[20] Aceste *Anale* se păstrează doar în traducerea românească inclusă în *Letopisețul cantacuzinesc*. Timpul scrierii lor este controversat (N. Iorga, în *Istoria literaturii române în sec. al XVIII-lea*, București, 1901, p. 603—619, susține că nici nu au existat).

[21] În general, nu se menționează anul în care a avut loc un eveniment, abia dacă se dă durata unei domnii; unitatea de timp este: „peste puțină vreme", „iar cînd au fost apoi", „într-aceea vreme", „atuncea", „dupre aceia". De vină nu este numaidecît lipsa știrilor. Mai degrabă este vorba despre un mod de a înțelege scrierea istoriei, în întregime diferit de cel din prima parte a *Cronicii lui Matei Basarab*. Pentru cronicarul lui Radu de la Afumați, de exemplu, contează faptele în sine — și dintre acestea numai o anumită categorie — nu timpul exact al săvîrșirii lor.

Asemănarea dintre această mentalitate și cea dominantă în primele două părți ale *Cronicii lui Matei Basarab* (unde dispare însă vagul cronologizării [22]), este evidentă.

Alcătuitorii de cronici care în culegerile lor introduceau textul din *Anale*, nu *Viața lui Nifon* [23], păstrau încă această definiție nescrisă a unui *Letopiseț* oficial, ale cărui trăsături esențiale rămîn în linii generale aceleași, de la alcătuirea primei compilații, pînă la *Cronica* scrisă în vremea lui Matei Basarab, trăsături evidente și în preluarea fragmentului din poema lui Stavrinos și a *Istoriei* lui Matei al Mirelor.

O primă abatere de la ordinea interioară „clasică" a fost introducerea *Vieții lui Nifon*. Modul de preluare al acesteia se face după alte principii decît cele care au acționat față de Stavrinos și Matei al Mirelor. Deși din textul integral al *Vieții* sînt eliminate începutul și sfîrșitul, care nu priveau istoria Țării Românești, totuși nu se fac prescurtări în textul rămas : sînt lăsate comentariile religioase, considerațiile critice la adresa domnitorilor, știrile detaliate despre mînăstiri, despre minuni, cuvîntările pline de figuri retorice etc. O astfel de preluare corespunde altei mentalități decît cea din partea întîi a *Cronicii lui Matei Basarab*, mai apropiată de partea a treia, scrisă după moartea voievodului.

În același timp, în partea a II-a a cronicii lui Matei Basarab se simte înrîurirea *Vieții lui Nifon*, din care par a fi luate : modalitatea de preamărire a domnitorului pentru ctitoriile bisericii, menționarea explicită a intervenției divine în favoarea voievodului, reproducerea unui discurs, pentru prima dată într-o cronică internă muntenească [24]. S-ar putea deci ca într-o vreme apropiată de a redactării părții a II-a, unii copiști să fi introdus în *Letopiseț*, *Viața lui Nifon*, în locul textului din *Anale*, în timp ce alții au continuat să transcrie vechiul text [25].

★

Așadar, încă din a doua parte a Cronicii lui *Matei Basarab* și încă mai clar din partea a III-a, legată de *Cronica despre răscoala seime-*

---

[22] Evoluția spre exactitatea datării se face treptat, lucru evident dacă urmărim *Letopisețul* în întregul lui. În *Cronica lui Mihai Viteazul* — și ea contemporană cu evenimentele — abia sînt menționate cîteva zile de săptămînă și lună, cărora nu li se alătură întotdeauna și anii, în timp ce în prima parte a *Cronicii lui Matei Basarab* asemenea datări abundă, iar la domnii următori se dă, de cele mai multe ori, pe lîngă an, lună, zi, și sărbătoarea bisericească respectivă.

[23] În manuscrisele ce au păstrat fragmentul din *Anale* și nu au recurs la *Viața lui Nifon* există următoarea mențiune : „(Neagoe Vodă) alte multe bunătăți au făcut în lume, care sînt scrise mai pă largu la o carte ce o au făcut de toate jitiile lui și s-au dat să fie stătătoare la sfînta mitropolie" (*Let. cant.*, p. 205). Dacă acest text nu este o interpolare tîrzie, avem dovada clară că nu lipsa de știri a dictat forma *Analelor*, ci o anumită concepție despre cronică.

[24] În varianta cunoscută de Macarie Zaim, patriarh al Antiohiei, care a stat în Țara Românească între noiembrie 1656 — octombrie 1658, nu era încă adăugată *Viața lui Nifon* (vezi Virgil Cândea, *op. cit.*, p. 677, 688). Aceasta nu înseamnă însă că la acea dată nu existau și variante în care înlocuirea se făcuse. Macarie Zaim a folosit o traducere în greceşte a *Letopisețului*. Pentru altă traducere grecească vezi I. Minea, *O versiune a cronicii lui Stoica Ludescu*, „Cercetări istorice", I, 1925, nr. 1, p. 2—7.

[25] P. V. Năsturel, *Recherches sur les rédactions gréco-roumaines de la „Vie de Saint Nifon II ..."*, „Revue des études sud-est européennes", V, 1967, nr. 1—2, p. 77—87, ajunge la concluzia că *Viața lui Nifon* a fost tradusă în românește în timpul domniei lui Matei Basarab, poate chiar de Udriște Năsturel.

nilor, surprindem momentul de discontinuitate creat de apariția unei noi mentalități, care ajunge cu timpul a fi tocmai opusul celei vechi. Sînt date adesea știri despre țările vecine, uneori fără a se menționa vreo legătură cu domnitorul român (suirea pe tron a lui Gheorghe Ștefan, expediția lui Rákóczi în Polonia, moartea lui Timuș, soarta lui Vasile Lupu și a doamnei sale etc., etc.). Apar tot mai frecvente relatări despre războaiele cu turcii, menționîndu-se cu o satisfacție abia ascunsă înfrîngerile lor: „au dat Dumnezeu de au biruit creștinii". Domnitorul nu mai este personajul central; de cele mai multe ori rămîne numai în umbra boierilor sau ostașilor săi. Nu se mai reține o anumită categorie din faptele voievodului, ci o mulțime diversă, selecționată astfel încît să se sublinieze importanța și dreptatea unei anumite familii boierești. Comentariul personal dublează permanent expunerea evenimentelor. Predomină nota de pamflet, cu referiri la texte religioase [26]. Se adaugă o grijă continuă pentru notarea datelor calendaristice.

Pentru acest cronicar, frumosul sobru, făcut din linii simple, de tipul casei lui Udrișteă Năsturel de la Herăști, nu mai era frumos; asistăm la momentul de ruptură între două mentalități estetice [27].

★

Noua modalitate de a scrie *Letopisețul* începînd din domnia lui Constantin Șerban este caracteristică și pentru copiștii care, din a doua jumătate a secolului al XVII-lea și mai ales în secolul al XVIII-lea, fac numeroase adăugiri la textul pe care îl reproduc, cu atît mai numeroase cu cît depărtarea în timp este mai mare.

Ne vom referi în continuare la ansamblul acestor adăugiri, privite ca expresia mentalității „intelectuale" a epocii, nu la locul, timpul și persoana care a făcut-o pe fiecare în parte.

Intervențiile în textul primei părți a *Letopisețului cantacuzinesc*, adică pînă la domnia lui Matei Basarab, țin să aducă mai multe știri despre domnitorul din Țara Românească (vechea selecție, al cărei principiu de bază nu mai funcționa, pare acum săracă, insuficientă). Sînt date apoi mai multe amănunte despre țările vecine, unele culese la întîmplare, cele mai multe, însă, referitoare la turci. Este vorba de luptele din secolul al XIV-lea și al XV-lea, cînd înaintarea lor în Balcani nu mai putea fi stăvilită și cînd fiecare victorie era însoțită de jafuri și ucideri fără milă. Cei care culegeau din izvoare străine [28] și introduceau în textul copiat asemenea istorisiri trăiau în vremea cînd asedierea Vienei eșuase iar în lupta de la Carlowitz turcii fuseseră înfrînți, lucruri notate în ultimele pagini ale aceluiași *Letopiseț*. Exista deci în mentalitatea

[26] Să nu uităm că Stoica Ludescu citise cu mare încîntare *Cuvînturile* lui Ioan Gură de aur. (Vezi Liviu Onu, *Date noi cu privire la Stoica Ludescu* ..., „Limba română", XXI, n. 1, 1972, p. 17—26).

[27] Pentru o transformare similară în artele plastice vezi Maria Ana Musicescu, *Etapes du langage pictural aux XVIe — XVIIe siècles* ..., „Revue des études sud-est européennes", X, 1972, n. 2, p. 182—190.

[28] Pentru traducerile din această perioadă vezi P. Cernovodeanu, *Préoccupations en matière d'histoire universelle dans l'historiographie roumaine aux XVIIe et XVIIIe siècles*, „Revue roumaine d'histoire", 1971, nr. 2, p. 293—313; nr. 4, p. 705—728.

epocii, fără a fi formulată explicit, o *Istorie a creşterii şi descreşterii Imperiului Otoman.*

Despre vremea de după Matei Basarab, adăugirile sînt dictate mai ales de un accentuat spirit polemic şi — de ce nu am spune-o — de o evidentă plăcere de a bîrfi. Copiştii nu se străduiesc să adune amănunte în plus despre un personaj pozitiv — în afara unor rare excepţii —, culeg în schimb cu pasiune amănunte denigratoare despre cei huliţi.

★

Izvoarele acestor adăugiri sînt diverse, dar — lucru semnificativ — cele mai multe circulau pe teritoriul Ţării Româneşti încă de mult, într-o limbă străină sau în traducere [29]. Ele serviseră deja ca sursă unor scrieri ce aveau alte reguli de compunere decît *Letopiseţul.* Dar chiar cînd sînt utilizate în paginile acestui *Letopiseţ*, cronicarul anterior primei jumătăţi a sec. al XVII-lea face o selecţie, în timp ce copistul din sec. al XVIII-lea face o cu totul altă selecţie. Acesta din urmă, fără a sesiza că înaintaşul său reţinuse datele conform unei scheme precise de compoziţie, intervine în textul vechi şi-l completează cu ceea ce părea interesant şi necesar a fi cunoscut pentru contemporanii lui.

Astfel de scrieri cu o circulaţie veche sînt *Cronica bulgară din sec. al XV-lea*, *Cronica sîrbească* şi un *Cronograf pe scurt*, a căror aşezare laolaltă în ms. descoperit de I. Bogdan aparţinea probabil unei tradiţii [30].

Apar şi reflexe ale unor surse noi, neutilizate anterior. Este vorba — se pare — de unele scrieri despre turci (în 1673 se tradusese — nu se ştie după ce izvor — *o Istorie prescurtată a împăraţilor otomani* [31]) şi — în mod cert — de cronici ungureşti, dintre care o circulaţie deosebită au avut-o cărţile lui Heltai, apărute la Cluj, în anii 1574 şi 1575 [32]. Remarcăm că, spre deosebire de Miron Costin sau Constantin Cantacuzino, copiştii mărunţi se îndreaptă nu spre cronicile ungureşti scrise în limba latină, ci spre cronicile în maghiară care transcriau povestiri cu o circulaţie anterioară orală sau aşa-numite „legende de cancelarie".

Au fost descoperite fragmente cu traducerea românească manuscrisă a cronicii lui Heltai, copiate — se pare — în sec. al XVIII-lea. Probabil însă că ea a fost cunoscută mai demult, din a II-a jumătate

---

[29] G. Mihăilă, *op. cit.*, şi acelaşi autor, *Contribuţii la istoria culturii şi literaturii române vechi*, Bucureşti, 1972, p. 111, 114, 160, 161.

[30] I. Bogdan, *Ein Beitrag zur bulgarischen und serbischen Geschichtsschreibung*, „Archiv für slavische Philologie", XIII, 1901, p. 502—535, şi G. Mihăilă, *op. cit.* Au fost utilizate, după cum se ştie, de Mihail Moxa în completările la *Cronograful* tradus în 1620; i-au servit ca sursă de informaţie şi lui G. Brancovici, care în anul 1687 a scris în Ţara Românească *Cronica slovenilor.* Cele două cronici slave se pare a fi fost izvoarele celui care a alcătuit, cu mari lacune şi permanente erori de cronologizare, lista de domnitori de la întemeierea principatului la Radu cel Mare.

Copiştii care la sfîrşitul sec. al XVII-lea şi sec. al XVIII-lea revin asupra perioadei de început, reţin din aceleaşi surse alte informaţii, completîndu-le cu ştiri din *Cronografe.*

[31] Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, „Revue roumaine d'histoire", IX, 1970, nr. 4, p. 677—699.

[32] A. Veress, *op. cit.*, p. 8—18; Aurora Ilieş, *O veche traducere românească necunoscută a cronicii maghiare a lui Gaspar Heltai*, „Anuarul Institutului de istorie şi arheologie, Cluj", XV, 1972, p. 429—433.

a sec. al XVII-lea [33], pe vremea cînd legătura Constantin Șerban — Gheorghe Ștefan — Gheorghe Rákóczi II era atît de strînsă [34].

O altă sursă de informații, cea mai des utilizată, sînt „izvoarele interne": pisanii, documente, legende de cancelarie [35], cronici scrise în afara curții domnești, tradiții orale [36]. Toate acestea, cunoscute de mult, unele chiar de pe timpul redactării diverselor părți de *Letopiseț*, capătă acum o altă valoare și sînt introduse, parțial sau în întregime, în text, fără a se observa diferența de stil și de principii.

Istoriile vechi scrise pe teritoriul Valahiei [37], despre sau pentru un domnitor de aici: *Viața lui Nifon*, poemul lui Stavrinos, *Istoria* lui Matei al Mirelor, sînt incluse încă de la mijlocul sec. al XVII-lea în trupul cronicii de curte. Ulterior copiștii revin la ele și utilizează amănuntele lăsate intenționat la o parte de înaintașii lor.

Se face apel la o serie de cronici interne de după domnia lui Matei Basarab: *Istoria domniei lui Constantin Brîncoveanu* scrisă de Radu Greceanu [38], *Mărturiile comisului Iștoc* [39], uneori chiar cronica partidei adverse a Bălenilor [40].

Probabil au mai existat și alte scrieri istorice, pierdute astăzi, la care s-a apelat [41].

★

Toate aceste adăugiri fac dintr-un text cu cel mult două sau trei variante de bază, așa cum trebuie să fi arătat *Letopisețul cantacuzinesc* la sfîrșitul sec. al XVII-lea, cînd i se scria ultima parte, un adevărat hățiș în care cu greu se mai poate găsi drumul adevărat.

Dar din modul cum copiștii, oameni de carte mărunți, fără o personalitate pregnantă, exprimînd nu un punct de vedere original ci gîndirea medie a epocii lor, aleg una sau alta dintre informațiile ce le au

---

[33] Aurora Ilieș, *op. cit.*

[34] Ceva mai tîrziu, între 1672—1674 Miron Costin traduce în întregime *Istoria de crăiia ungurească, de cînd și cum au căzut pe mîinile turcilor* de Toppeltin. Aceasta este prima cronică maghiară transpusă în românește (Paul Cernovodeanu, *op. cit.*, „R.R.H.", 1970, nr. 4, p. 691).

[35] P.P. Panaitescu. *Contribution à l'histoire de la littérature de chancellerie dans le sud-est de l'Europe*, „Revue des études sud-est européennes", V, 1967, nr. 1—2, p. 21—39.

[36] Pentru existența unor astfel de tradiții în sudul Dunării vezi A. Balotă, *Radu voivode dans l'épique sud-slave*, „Revue des études sud-est européennes", V, 1967, p. 202—208; pentru Transilvania, vezi A. Veress, *op. cit.*, p. 9—11.

[37] Într-o mai mică măsură au fost folosite cronici moldovenești. Vezi Pavel Chihaia, *op. cit.*, p. 161—165; Liviu Onu, *Critica textuală și editarea literaturii române vechi*, București, 1975.

[38] Ed. cr. îngrijită de Aurora Ilieș, București, 1967, p. 29—39. Pentru un alt manuscris cu interferențe vezi și C. Velculescu, „Revista de istorie și teorie literară", XXXIII, 1974, nr. 4, p. 547—549.

[39] Const. Grecescu, *Mărturiile comisului Iștoc...*, „Revista istorică română", VIII, 1938, p. 87—94.

[40] Vezi Radu Popescu, *Istoriile domnilor Țării Românești*, ed. cr. de Const. Grecescu, București, p. LI—LIV, LXXXIV—CV, și *Let. cant.*, p. XXXIV—LVIII.

Din *Letopisețul Bălenilor* (sau dintr-o sursă comună cu a acestuia), sînt luate fie numai mici fragmente (ca celebrul amănunt al călugăririi lui Stroe Leurdeanu — v. *Let. cant.*, p. 162_{48-49}), fie părți întregi, pentru că Radu Popescu, exponent al noii mentalități istoriografice, completase vechiul *Letopiseț* al țării cu date adunate din surse diverse, scutindu-l pe copist de osteneala unei alegeri proprii.

[41] Unii copiști dau, la mulți ani după răscoala seimenilor și dorobanților, amănunte în plus despre acțiunile lui Hrizea (domn ales de ei „din mijlocul mărăcinilor"), ca și despre domniile următoare (uciderea boierilor de Mihnea vodă, drumul lui Constantin postelnicul Cantacuzino la Brusa, lupta lui Constantin Șerban cu Ghica vodă la Iași etc.).

în față, putem deslușI apariția unei noi schimbări de structură în scrierea istoriei, diferită de cea care se petrecuse la mijlocul sec. al XVII-lea.

În sec. al XVIII-lea se nasc două modalități de compunere în istoriografie, evidente uneori la unul și același compilator care interpolează pasaje noi în *Letopisețul cantacuzinesc.*

Una dintre aceste modalități ar putea fi definită cu o expresie a însuși purtătorului ei: „precum la hrisoave se vede scris". Pentru copist, textul cronicii devine insuficient; el face apel la ceea ce am numi astăzi „izvoare de prima mînă": acte (hrisoave) și pisanii, contemporane cu evenimentele [42].

Să nu uităm că cronicarii secolului anterior și cei încă mai îndepărtați în timp avuseseră la îndemînă un număr mai mare de asemenea izvoare, pierdute cu trecerea timpului, dar nici unul nu simțise nevoia unor „cercetări de arhivă" pentru a controla spusele înaintașilor săi sau — cel puțin — pe ale sale. Nu numai că nu introduceau date exacte din hrisoave în cronică, dar, în sec. al XVI-lea, introduceau în hrisoave un domnitor de legendă, Radu Negru, înlocuind treptat (prin confundarea mai multor domnitori reali) un adevăr istoric, cu unul de mit [43]. Aici nu absența sau prezența știrilor precise a avut rolul hotărîtor, ci posibilitatea de a le ignora sau de a le utiliza. Evident, această predispoziție a cronicarului era determinată de un lung șir de factori sociali, a căror studiere nu intră în limitele articolului nostru.

Înclinarea spre știrile exacte din punct de vedere istoric apare pe începutul la copiștii din sec. al XVIII-lea, copiștii care transcriseseră uneori colecțiile de documente, „Codicele", foarte la modă în acel secol. Spiritul științific, „exact", nu mai era acum definitoriu doar pentru unele personalități de excepție, ca stolnicul Constantin Cantacuzino sau Miron Costin. Această nouă mentalitate în scrierea istoriei se transformase pe începutul într-o caracteristică a epocii. Înțelegem deci că istoriografia științifică, apărută mai ales în sec. al XIX-lea (vorbim de Valahia), s-a născut nu numai prin contactul cu civilizația „modernă" a Apusului, ci și ca răspuns al unei cereri venite din interior. Spiritul critic al lui Bălcescu avea și mărunți dar multipli înaintași autohtoni.

O altă modalitate de compunere în istoriografie este opusă celei prezentate anterior (deși le găsim uneori pe amîndouă în rîndurile scrise de unul și același individ). În timp ce tendința de precizare și îmbogățire a datelor și informațiilor duce la transformarea istoriografiei vechi în istorie ca știință, cealaltă tendință dezvoltă ceea ce era artă în vechile cronici, apropiindu-le de literatura beletristică. Acesta este impulsul spre adaosul de informație prin pitorescul narativ, prin sugerarea unor trăsături ale personajelor în cauză, care — indiferent de adevărul sau falsitatea istorică — dau culoare și sevă povestirii. Cele mai multe *unități epice* scrise dintru început sau adăugate ulterior la imboldul aces-

---

[42] Se alcătuiesc liste cronologice de domnitori, așa cum apar în diferite mărturii și sînt comparate critic între ele și cu textul *Letopisețului*. Copistul își manifestă direct nemulțumirea ce i-o trezește cronologizarea vagă și lipsa de amănunte sau de explicații. Desigur, astăzi găsim multe greșeli în asemenea încercări de exactitate. Ceea ce ne interesează nu sînt însă acestea, ci felul nou de a privi istoria.

[43] Pentru geneza lui „Radu Negru" în legătură cu *Let. cant.*, vezi bibliografia și păreri noi în P. Chihaia, *op. cit.*

tui demon al „poveștii" — cînd este vorba de evenimente îndepărtate în timp — sau al pamfletului — pentru timpurile mai apropiate de copist — sînt unități ce poartă în sine posibilitatea unei existențe independente, viabile în afara ansamblului, literare nu prin realizarea artistică ci prin duhul interior care a dictat selectarea lor dintr-o mulțime continuă de evenimente sau de informații posibile [44]. Acestea ar trebui adunate într-o mică antologie și puse în circulație ca atare. S-ar vedea că distanța între ele și *O seamă de cuvinte* nu este așa de mare cum s-a pretins pînă acum. S-ar constata de asemenea legătura lor organică cu celelalte domenii ale culturii românești vechi: cronografele, cărțile populare, scrierile religioase și folclorul în partea sa de basme și povestiri cu pretext istoric.

Preferința pentru asimetric, pentru amplificarea diformă a liniilor laterale, pentru amănunt în descrierea cruzimilor, ca și evidenta plăcere cu care sînt scormonite ascunzișurile necurate ale unor întîmplări cunoscute îndeobște sub o altă înfățișare, stau mărturie că înclinarea spre baroc — tot mai frecventă în cultura română a sec. al XVIII-lea — se născuse dintr-o îndelungă și obscură evoluție internă [45].

★

Letopisețul cantacuzinesc, scriere colectivă, pe care nici un cronicar cu renume nu a modelat-o după chipul personalității sale [46], a fost simțită în decursul vremii ca o structură deschisă oricărei intervenții, într-o lume de cărturari mărunți, stînd puternic sub semnul mentalității folclorice a anonimatului și a colaborării nestînjenite cu autorul anterior. Acest *Letopiseț* se apropie prin modalitatea sa de transmitere mai curînd de regimul specific pentru *Chansons de geste*, cu nenumărate și inclasificabile ramificații, decît de transmiterea exactă a unui text istoriografic sau religios [47].

---

[44] Intervențiile făcute în manuscrise la sfîrșitul sec. al XVIII-lea — începutul sec. al XIX-lea, dezvăluie o nouă schimbare de mentalitate. Fără a deveni anticreștini, copiștii dobîndesc conștiința că istoria și religia sînt două lucruri diferite, de aceea elimină aluziile prea frecvente la textele biblice și scurtează substanțial *Viața sfîntului patriarh Nifon*, păstrînd din ea doar informațiile despre Țara Românească. Uneori sînt eliminate știrile — prea abundente în ultima parte a *Letopisețului* — despre familia Cantacuzino, intuindu-se deosebirea dintre istoria unei familii și istoria țării. Antiteza creștin—diavol este transferată citeodată pe un nou plan de valori și devine antiteza român—ungur. Demn de menționat este că autorii acestor transformări aparțin adesea mediului monahal. Ideile unui Naum Râmniceanu își desăvîrșeau conturul în aerul epocii.

[45] O prezentare amănunțită a substituirii *unităților epice* în diferite variante ale *Let. cant.* la sfîrșitul sec. al XVII-lea și în sec. al XVIII-lea, prezentare care ar evidenția noua mutație în transmiterea structurii caracteristice letopisețului intern, depășește din păcate cu mult spațiul atribuit articolului de față.

[46] Atunci cînd lucrul acesta s-a întîmplat, și-a shimbat profilul specific, devenind *Istoriile*... atribuite lui Radu Popescu.

[47] Amintim că *Istoria* stolnicului C. Cantacuzino, păstrată în ms., s-a transmis cu un număr infim de variante, simțită fiind de copiști ca ceva străin lumii lor. Mai apropiată de *Letopisețul* muntean este soarta *Cronicii* lui Ureche asupra căreia intervențiile făcute în a II-a jumătate a sec. al XVII-lea au adus modificări comparabile cu cele descrise de noi.

Edificatoare este și unitatea variantelor din *Viața lui Nifon*, transmisă independent, ca viață de sfînt, în comparație cu labirintul de variante pe care îl are același text cînd transmiterea s-a făcut prin încadrarea în *Letopiseț* (o singură *unitate epică* poate avea aici pînă la 7 variații).

ASUPRA CRONICILOR MUNTENE DIN A DOUA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XVII-LEA

MIRCEA ANGHELESCU

Cunoştinţele noastre despre cele două cronici antagonice ale Ţării Româneşti din a doua jumătate a secolului al XVII-lea, *Letopiseţul cantacuzinesc* şi *Letopiseţul Bălenilor*, rezultă aproape în exclusivitate din cercetările istoricilor, începînd cu I. G. Sbiera, cu Const. Giurescu, şi terminînd cu P. P. Panaitescu [1] — la care contribuţiile mai recente ale lui Pavel Chihaia şi Şt. Andreescu [2], consacrate etapei mai vechi de formare a letopiseţului oficial al ţării, aduc nuanţe preţioase — şi ele sînt, în chip firesc, în primul rînd de natură istorică. Aceste cunoştinţe pot fi rezumate, în ceea ce priveşte textul propriu-zis al cronicilor, astfel: a) ambele cronici continuă letopiseţul oficial al ţării, de la 1660 la 1688 sau 1690; b) deşi este probabil că ele înglobează unele pamflete care au circulat în epocă (de pildă *Povestea unor boiari răi* în *Letopiseţul cantacuzinesc*), fiecare este redactată de cîte un singur autor; c) ambele urmăresc scopuri propagandistice imediate, discreditînd partida adversă prin orice mijloace şi elogiind fără rezerve virtuţile partidei proprii. Singurele elemente propriu-zis literare aduse de obicei în discuţie sînt referirile aproximative la valoarea stilistică deosebită a acestor cronici, izvorîtă în primul rînd din virulenţă polemică, din patimă pamfletară. O analiză istorico-literară a acestor texte în cadrul cultural al epocii lipseşte pînă acum; ea este de natură să aducă în discuţie unele sugestii interesante.

Trebuie remarcat de la început că, în ambele texte, domnia lui Şerban Cantacuzino se plasează în centrul de interes al cronicii, nu atît prin spaţiul acordat acesteia, cît prin treptata convergenţă a tuturor elementelor conflictuale către acest interval de timp, ele anunţînd o urmare în plan epic suspendată, amînată, pînă la o dată al cărei termen este tocmai domnia văzută astfel ca o „împlinire"; acest proces de

---

[1] Bibliografia esenţială a problemei la I. Crăciun şi A. Ilieş, *Repertoriul manuscriselor de cronici interne privind istoria României*, Bucureşti, 1963, p. 39—42 şi passim. De adăugat, pe lîngă numeroase studii, două manuscrise nesemnalate ale cronicii lui Radu Popescu: ms. 4694 de la Biblioteca Academiei şi ms. 21 de la Biblioteca Astra din Sibiu (cf. Mircea Avram, *Cartea românească manuscrisă*, Sibiu, 1970, p. 32).

[2] Cf. Pavel Chihaia, *Cine a fost „Negru vodă" întemeietor de cetăţi şi ctitor de biserici?*, în vol. *Pagini de veche artă românească*, Bucureşti, 1970, p. 97—166 şi Ştefan Andreescu, *Considérations sur la date de la première chronique de Valachie*, în „Revue roumaine d'histoire", XII (1973), nr. 2, p. 361—373.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 1, p. 65—69, Bucureşti, 1976

„amînare" este totodată unul de pregătire a deznodămîntului, rolul pe care îl vor juca personajele în acel ultim capitol — al domniei — este anunţat treptat prin evidenţierea insistentă a acelor trăsături care vor deveni laitmotivul, marca lor distinctivă. În *Letopiseţul cantacuzinesc*, aceasta este predestinarea pentru Şerban Cantacuzino, scăpat prin intervenţii providenţiale din toate împrejurările critice în care l-au adus intrigile duşmanilor, a căror unică trăsătură caracteristică este josnicia, cu atributele ei: nelealitatea, cupiditatea, cruzimea.

Asupra acestor elemente pregătitoare se insistă îndelung. În 1662, rudele lui Şerban Cantacuzino sînt puse la popreală de Grigore Ghica, împins de „răii sfetnicii lui", care „făcură sfat drăcesc", dar Şerban scapă, căci „mare minune au făcut Dumnezeu şi cu acel Şărban, că l-au scos din calea pierzării şi l-au îndreptat pe calea mîntuirii, precum au îndreptat şi pre cei trei filosofi, carii i-au trimis Irod să ispitească de naşterea lui Hristos, ca să-l omoare, iar sfinţiia lui i-au îndreptat pre altă cale şi Irod au rămas ruşinat". Grigore-vodă încearcă apoi din nou să-l prindă pe Şerban, dar „n-au putut, că Dumnezeu l-au acoperit". Duşi la Constantinopol, Grigore Ghica trimite vizirului două sute de pungi ca să-i omoare pe Cantacuzini, dar nu reuşeşte „nefiind voia lui Dumnezeu". După mazilirea lui Ghica din a doua domnie, ajunge domn Gheorghe Duca, cu sprijinul lui Mihai Cantacuzino, căruia noul domn îi făgăduieşte „cu mare jurămînt că va căuta de casele acestor boiari [Cantacuzinii — n.n.] şi le va plăti datoriile şi în zilele lui nici un rău nu vor petrece", dar domnul, „fiind iubitor de argint", se înţelege cu Bălenii şi începe să intrige împotriva lor, „mai vîrtos asupra lui Şărban spătarul" şi a fraţilor lui, în timp ce „ei nu ştia, ticăloşii, nimic de acea vînzare". Mai tîrziu, Duca îi urmăreşte pe Şerban şi pe Mihai („iar ei ticăloşii tot nu ştia nimic") şi-i prinde, însă Mihai scapă printr-o „minune mare ce au făcut Dumnezeu" şi anume că „şezînd el în căruţă prins şi ostaşii găsind bucatele sfîntului praznic toate gata, abătură într-însele a le mînca şi vin a bea. Iar Mihai spătarul rugă pre Dumnezău şi luo pre sfîntul într-ajutor, făcînd semnul sfintei cruci, se pogorî din căruţă jos şi aşa încetişor trecu pren mijlocul lor pînă ieşi din curte afară şi intră într-o casă nevăzîndu-l nimenea . . ". Scăpînd astfel Mihai spătarul, domnul e nevoit să dea drumul şi lui Şerban. În al patrulea an al domniei lui Duca, ispravnicii lăsaţi de acesta în scaun „tot nu să mai stîmpărase de răutăţile ce făcuse acelor săraci de boiari" şi-i pîrăsc domnului, din nou „însă mai vîrtos asupra lui Şărban logofătul" (şi din nou „el nu ştiia nimic de aceia"). Abia acum „Şărban logofătul, ştiind că va să-l omoare pre adevărat, luat-au pre Dumnezeu într-ajutor" şi a fugit la turci, plîngîndu-se de prigoana suferită. Bălenii îl pîrăsc şi ei pe Şerban, dar „Dumnezeu nu-i putu îngădui ca să umple sfatul lor cel spurcat, ci îndată mila lui cea nespusă o aruncă asupra capului lui Şărban logofătul, că trimise vizirul de chemă pre Şărban şi îndată-i porunci să fie domn Ţării Rumâneşti". Şerban ajunge astfel domn nu datorită abilelor sale intrigi şi numeroaselor cadouri date demnitarilor otomani, amintite în *Letopiseţul Bălenilor*, şi nu pentru că ar fi cerut tronul, ci pentru că turcii singuri l-au numit, ei fiind instrumentul voinţei divine. Cronicarul are asupra domniei lui Şerban Cantacuzino o viziune imperială, care era cea a însuşi princi-

pelui; să nu uităm că el pune pe crucea ridicată după asediul Vienei — text raportat de *Cronica bălăcenească* — titulatura domnilor de drept divin: „Nos Dei gratia Servanus Cantacuzenus".

Așa cum am încercat să sugerăm prin citatele copioase de pînă acum, acest început al domniei lui Șerban Cantacuzino este pregătit în cronică în mod treptat, prin menționarea persuasivă a intervenției providențiale în sprijinul viitorului domn, în timp ce faptele adversarilor sînt „covăseala dracului", urmările unui „sfat drăcesc". Toată relatarea domniei are structura tipică a unei hagiografii aplicate unei existențe pe care autorul o modelează cu evidentă deliberare după tiparul obișnuit al acestor texte. Intenția sa e transparentă și prin numeroasele aluzii la acest gen de scrieri: legenda nașterii lui Hristos, amintirea tiranilor Maximian și Dioclețian, „muncitorii creștinilor", și a „spurcatului Arie", cuvintele marelui Vasilie etc. Acestea circulau în epocă în manuscrise miscelanee și alcătuiau lectura obișnuită a unui mare număr de cititori din medii diferite, dar în primul rînd din cele populare, cum trebuie să fi fost autorul cronicii. Ele sînt, cel mai adesea, apocrife și deci condamnate de biserică, însă s-au bucurat de o răspîndire considerabilă. În aceste miscelanee vom găsi, în partea a treia a Vieții sfîntului Vasile cel Nou, care povestește viziunea ucenicului Grigorie asupra judecății de apoi („vederea înfricoșatului județ"), printre cetele chemate pe rînd, și pe „blestămatul Arie și ai lui", precum și pe „tiranii cei păgînești, Dioclitiian și alții" [3], de unde i-a luat cronicarul; alături de această legendă, „cea mai populară dintre viețile de sfinți" [4], găsim și fragmente de Pateric cu „cuvintele" sf. Vasilie, citat cu pilde aici, după cum episodul salvării miraculoase a spătarului Mihai Cantacuzino printre străjile care nu-l văd este și el un loc comun al acestor hagiografii, în care motivul este foarte frecvent (în viața sf. Ioanichie de pildă, după Simeon Metafrastul, larg utilizat în epocă: „...i-a dezlegat din legături cu semnul crucei și le-a poruncit să meargă după dînsul. Deci au ieșit toți legați din temniță fiind strajă acolo și neștiind nimic de ceea ce făcuse...").

Surprinzător de lapidară pentru un contemporan și pentru un apropiat al curții, relatarea domniei lui Șerban se reduce de fapt la expunerea cîtorva fapte pozitive (toate celelalte, neconvenabile, fiind pur și simplu omise) care se pot grupa în trei categorii, toate trei fiind în esență probe magice cu caracter de verificare a virtuților domnului — înțelepciunea, vitejia și pietatea [5] — la care se adaugă menționarea capacității sale de subordonare a tuturor supușilor simbolizînd autoritatea unică a statului („atuncea au venit episcopii și toți egumenii și toată țara de s-au închinat la domnul Șărban-vodă..."). Aceste probe magice,

---

[3] În ms. 1195 de la Biblioteca Academiei, fost în posesia lui M. Gaster; vezi și ms. 1159, 1351 etc. Adesea aceste texte sînt copiate împreună cu unele cărți populare (*Învățătura lui Archirie*), ca în ms. 44 de la aceeași bibliotecă.

[4] N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, ed. a II-a, vol. II, București, 1974, p. 202.

[5] Ideea este curentă; Antim Ivireanu, vorbind într-o predică de virtuțile necesare unui conducător sufletesc, le amintește în fond pe aceleași: „... păstoriului celui bun; să cuvine să aibă trei lucruri: una, credință curată, a doua, înțelepciune întreagă și a treia, să aibă toiag în mînă" (cf. Antim Ivireanu, *Opere*, ediție și studiu introductiv de G. Ștrempel, București, 1972, p. 136).

destinate în viziunea cronicarului să confirme predestinarea domnului, sînt etape obligatorii ale oricărei hagiografii și sînt de asemenea foarte frecvente în folclor (cele trei încercări prin care trebuie să treacă Făt-Frumos pentru a ajunge la obținerea obiectului dorit, a gajului, a fetei de împărat etc.); ele nu au nici o legătură cu realitatea, pe care adesea o eludează, ca în episodul referitor la întoarcerea de la asediul Vienei, de unde turcii „fugiră cu mare rușine", în timp ce despre Șerban-vodă se spune eliptic că „au venit în țară la scaunul lui", fără a se menționa în nici un fel primejdia prin care trecuse, reținut fiind cîteva zile de vizir în urma pîrilor lui Duca, și de care nu a scăpat decît promițînd din nou bani (episodul este relatat în schimb în *Letopisețul Bălenilor*). Schematizînd, în viziunea *Letopisețului cantacuzinesc*, traseul vieții lui Șerban poate fi astfel redat: predestinarea (vizibilă în actele repetate de favoare ale divinității), „alegerea" sa (echivalentă cu o a doua naștere, cu botezul deci în hagiografii) și trecerea probelor (verificarea predestinării).

Autorul nu este, cum s-a spus de atîtea ori, un simplu spirit pravoslavnic și opera sa nu este „lucrarea cea mai întipărită de spirit religios din cîte cunoaște istoriografia română", sau în orice caz nu este mai religios decît ceilalți contemporani ai săi; el folosește întregul aparat biblic necesar investirii faptelor cu aura de legendă a unei scheme narative consacrate, a hagiografiilor și a textelor apocrife care constituiau o lectură curentă atît pentru el, cît și pentru cititorii săi. Este, în ultimă instanță, un artificiu retoric, destinat — împreună cu celelalte — să convingă în ceea ce privește esența divină și deci indiscutabilă a domniei lui Șerban Cantacuzino. Că autorul este impregnat de cultura timpului său și nu un „spirit religios" rezultă și din amănuntul că în comparația cu episodul biblic al nașterii lui Hristos, cei trei trimiși ai lui Irod nu sînt numiți nici „magi", nici „păstori" (în *Biblia* de la 1688: „vrăjitori"), ci „filosofi", cum sînt numiți curtenii și demnitarii în cărțile populare. Găsim dealtfel într-un miscelaneu ulterior cuprinzînd texte apocrife (ms. 1150) și o istorie intitulată *Pentru nașterea domnului și mîntuitorului nostru Isus Hristos*, cuprinzînd capitolul *Pentru venirea filosofilor la nașterea lui Hristos*. Episodul este relatat în numeroase texte apocrife, în *Povestea lui Afroditian Persul* de pildă, unde cei trei „filosofi" sînt numiți de astă dată „vîlhovnici" [6]. Dintr-un asemenea text vine și aluzia anterioară (la domnia lui Grigore Ghica, înainte de uciderea postelnicului Const. Cantacuzino) la cei doi martori mincinoși, Stroe Leurdeanul și Dumitrașcu Țarigrădeanul, comparați cu „cele două mărturii mincinoase" aduse în fața lui Pilat din Pont. Episodul, din Biblie (Matei, 26, 60—61), trece în texte apocrife precum *Sentința lui Pilat*, *Scrisoarea lui Pilat* etc., copiate în același tip de miscelanee. Aria referințelor cronicarului definește nu numai cultura sa, ci și spațiul tipologic al narațiunii.

Lectura fragmentului corespunzător din *Letopisețul Bălenilor* ne oferă posibilitatea de a izola în același fel episoadele domniei lui Șerban Cantacuzino, văzut de această dată de partida dușmană, ca un tiran sanguinar și intrigant. Fără a mai cita exemplele, care sînt la îndemîna

[6] Cf. Dan Simonescu, *Legenda lui Afroditian Persul*, București, 1942, p. 20.

cititorului, le putem enunța astfel: luarea domniei prin abile intrigi; domnul își ascunde adevărata fire și intențiile pentru a liniști temerile tuturor; domnul începe să se răzbune pe ascuns (uciderea serdarului Drosu); el trece apoi la răzbunări fățișe (omorîrea lui Pătrașco Urziceanu, a lui Vîlcu etc.); momentul culminant al demascării, uciderea lui Hrizea (care poate fi rezultatul intercalării unui pamflet contemporan), urmată de o dezlănțuire fără de precedent de asasinate („acestea așa trecînd, Șărban-vodă nu înceta a face rău cu morți") de spolieri, excese fiscale în favoarea sa („pentru dăjdi, ce să zic?!... cît răsuflu boierii, slujitorii, birnicii nu mai avea, ci bătuți, căzniți în toată vremea, își vindea moșiile, țiganii, viile și tot ce avea, de le cumpăra Șărban-vodă"). Încercările repetate de zdruncinare a poziției domnului nu reușesc, banii fiind mai puternici decît pîrile, pînă la urmă intervenind episodul împăcării dintre Cantacuzini și Băleni prin căsătoria Zmaragdei, fiica lui Șerban, cu Grigore Băleanu (împăcarea lui Șerban cu Bălenii putînd fi una din cauzele rupturii definitive cu dizidența Cantacuzinească, care-i va aduce și moartea). Dar cronica nu se încheie aici, căci acum urmează episodul cu prezicerea lui Cacavela, care zdruncină în cele din urmă ideea impunității tiranului și acesta, într-adevăr, moare în scurtă vreme. Cum se poate ușor remarca din această enumerare de episoade, și aici avem a face cu o narațiune al cărei traiect este precis determinat de la început, nu ca o simplă înregistrare cronologică a evenimentelor, ca o cronică obișnuită, ci ca un răspuns la afirmațiile *Letopisețului cantacuzinesc*; numai că aici textul nu are caracterul unei hagiografii deghizate, ci dimpotrivă, pe acel al vieții unui tiran ajuns în cele din urmă de mînia divină (alt motiv frecvent în hagiografii, în care se combină cu acela al tiranului care se arată blînd la început, cu atît mai crud după aceea; cf. de pildă împăratul Leon Armeanul, în viața sf. Teodor Studitul). La afirmația predestinării se răspunde cu dezvăluirea intrigilor care au dus la obținerea domniei, la aceea a virtuților domnului se aglomerează exemplele de silnicii și cruzimi. *Letopisețul Bălenilor* este reversul, răspunsul la *Letopisețul cantacuzinesc* nu numai din punctul de vedere al intereselor politice ale unei grupări rivale, dar și din punct de vedere literar el este conceput ca o replică: hagiografia este negată prin viața tiranului.

În acest fel căpătăm un argument în plus pentru teza mai veche care susține că *Letopisețul Bălenilor* este un răspuns la *Letopisețul cantacuzinesc*, redactat ulterior acestuia și în cunoștință de cauză (nu însă și treptat, pe măsură ce se redacta *Letopisețul cantacuzinesc*). Mai importantă este însă concluzia că, în afara calităților literare implicite și involuntare, precum stilul alert, limbajul popular etc., aceste cronici au și o structură literară deliberată, compusă după modelul aflat la îndemîna autorului și care este caracteristic epocii sale, după hagiografiile și textele apocrife, a căror influență asupra literaturii istorice n-a fost pînă acum studiată. În acest fel, cele două cronici reflectă nu numai istoria epocii, ci și cultura ei; ele — și probabil că nu numai ele — demonstrează statutul literar, pe deplin îndreptățit, al textelor narațiunilor istorice.

PATERNITATEA *ANONIMULUI BRÎNCOVENESC* ÎN LUMINA CRITICII INTERNE

MIRCEA COCIU

0. Încercările de stabilire a paternității cronicii *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, cunoscută mai ales sub titlul *Anonimul brîncovenesc*, nu au dus la un rezultat definitiv, unanim acceptat de specialiști. Problema autorului acestei cronici, deși a adus în discuție cîteva nume, cu argumentarea necesară pentru justificarea fiecăruia, rămîne în continuare în atenția cercetătorilor. În bună măsură, rezultatele contradictorii ale cercetării *Anonimului brîncovenesc* s-au datorat faptului că nu s-a aplicat o critică textuală riguroasă ca metodă de bază în încercarea de elucidare a problemelor pe care le ridică cronica (izvoare, datare, paternitate etc.).

În cele ce urmează, ne propunem să facem o critică a tezelor care circulă cu privire la paternitatea *Anonimului brîncovenesc*, întemeiată, în special, pe analiza conținutului cronicii. Vom examina, pe rînd, temeinicia fiecăreia dintre tezele respective. Precizăm încă de pe acum că, deocamdată, nu propunem nici un nou nume în locul celorlalte. Ceea ce vom încerca este o „descriere" a personalității cronicarului, așa cum ne-o poate releva analiza operei sale.

1. Trecînd în revistă rezultatele cercetărilor consacrate paternității cronicii *Anonimul brîncovenesc*, constatăm următoarele:

a) pînă la un punct, o parte dintre cercetători au văzut în această cronică un fragment ce venea să întregească *Istoriile domnilor Țării Românești* de Radu Popescu între anii 1688—1699[1]. Deci autor trebuia să fie, normal, Radu Popescu[2]. Descoperindu-se însă fragmentul propriu-zis, care lipsea din scrierea semnată de Radu Popescu[3], s-a încercat să se mențină totuși paternitatea acestuia, invocîndu-i-se prezența în cronica nesemnată, în special prin dialogul său cu generalul Heissler[4]. Dealtfel,

---

[1] La epoca respectivă, din cronica lui Radu Popescu lipsea legătura cu *Cronica Bălenilor*, căreia încă nu i s-a stabilit cu certitudine paternitatea. În aceeași perioadă, cronica anonimă era cunoscută printr-un manuscris incomplet (anii 1688—1714).

[2] Cf. I.G. Sbiera, *Mișcări culturale și literare la Românii din stînga Dunării în răstimpul de la 1504—1714*, Cernăuți, 1897, p. 206; N. Iorga, *Cronicele muntene*, /în/ AAR.MSI, s. II, t. XXI, 1899, p. 368—377; idem, *Istoria literaturii românești*, vol. II, ed. a II-a, București, 1928, p. 203.

[3] Vezi C. Giurescu, *Contribuțiuni la studiul cronicelor muntene*, București, 1906, p. 80—93.

[4] *Cronicari munteni*. Ediție îngrijită de Mihail Gregorian. Studiu introductiv de Eugen Stănescu (2 vol.), București, 1961, vol. II, p. 286—288 (în continuare citatele sau trimiterile la ediția utilizată vor fi indicate prin volum și pagină).

cronica era considerată de către N. Iorga drept „memorii" ale lui Radu Popescu [5];

b) s-a încercat atribuirea cronicii lui Teodor Corbea [6];

c) ca autor al cronicii este invocat Preda spătarul, văr primar cu Constantin Brîncoveanu [7];

d) majoritatea cercetătorilor, nepropunînd nici un autor, consideră cronica drept operă a unui anonim și discută despre ea ca atare [8].

2. Vom analiza în continuare, pe scurt, cele trei teorii în legătură cu paternitatea: a lui Radu Popescu, Teodor Corbea și Preda Brîncoveanu.

2.0. Pentru atribuirea cronicii *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717* lui Radu Popescu s-au adus în discuție mai multe argumente.

2.0.1. Un prim argument ar fi acela că în cronica anonimă și în cea semnată de Radu Popescu diferitele evenimente sînt prezentate în mod asemănător și, uneori, cu aproape aceleași expresii. Studiul comparativ al textelor celor două cronici nu ne-a relevat însă un număr suficient de fapte pentru a accepta, din punctul acesta de vedere, teza paternității lui Radu Popescu asupra *Anonimului brîncovenesc*. Expresiile asemănătoare (și nicidecum identice, cum susține C. Grecescu [9]) și neologismele latino-romanice, grecești și turcești nu implică necesar și folosirea lor de către același autor. Iar faptele de istorie internă erau în general cunoscute în epocă. În ambele cronici apare tendința anticantacuzinească (mai accentuată în cronica semnată). Dar Radu Popescu are un punct de vedere critic și la adresa lui Brîncoveanu, ceea ce nu se poate spune despre anonim. Mai mult, în cronica lui Radu Popescu, Nicolae Mavrocordat este lăudat, pe cînd în cealaltă este atacat (II/351).

2.0.2. Apoi, s-a făcut afirmația, în legătură cu acel fragment în care pe prim plan apare figura lui Radu Popescu în postura de negociator al lui Brîncoveanu pe lîngă generalul Heissler, că dialogul dintre cei doi nu putea fi redat decît de logofăt însuși. Argumentul nu se susține din cauză că în cronica semnată de acesta participarea directă este expres indicată: „noi cu ochii noștri le-am văzut și cu mîinile noastre le-am pipăit" (I/491). Iar relatarea convorbirii respective putea fi făcută de Radu Popescu anonimului însuși sau acesta din urmă putea s-o afle din scrisorile trimise de logofăt domnului [10], în care prezenta rezultatele diligenței făcute pe lîngă generalul austriac.

---

[5] Cf. și Ion Roman, *Paternitatea Istoriei Țării Românești de la 1689 încoace*, /în/ „Preocupări literare", București, 1940 (V), nr. 10, p. 608—613.

[6] Cf. Scarlat Struțeanu, *Doi umaniști ardeleni la curtea lui C. Brîncoveanu*, /în/ „Ramuri", Craiova, 1941, nr. 1—2, p. 40—55.

[7] Cf. Elvira Sorohan, *Cronica anonimă despre Constantin Brîncoveanu. Contribuții cu privire la data scrierii și autorul ei*, /în/ AUI, t. XII (1966), s. III c, fasc.1, p. 84—86.

[8] Giurescu, *op. cit.*, p. 123—150; N. Cartojan, *Istoria literaturii române vechi*, vol. III, București, 1945, p. 256—259; C. Grecescu, *Introducere* la *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, București, 1959, p. XIX—XXII, XXXVII/în „Hrisovul", V (1945), p. 62—74, emisese părerea că autorul ar fi fost rudă cu Radu Popescu/; P.P. Panaitescu, *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717* (recenzie), /în/ „Studii", XIII (1960), nr. 4, p. 331; Eugen Stănescu, *Valoarea istorică și literară a cronicilor muntene* (studiu introductiv), /în/ *Cronicari munteni*, vol. I, p. XXIII; *Cronicari munteni*. Texte selectate, studiu introductiv, note și glosar de Liviu Onu, București, 1970, p. 17 etc.

[9] Grecescu, *op. cit.*, p. XXX—XXXIII.

[10] „Și acestea le-au scris lui Costandin-vodă Radul logofătul înștiințîndu-l de toate" (II/288). Vezi și Panaitescu, *op. cit.*, p. 328.

2.0.3. În sfîrșit, s-a considerat că Radu Popescu și-a refăcut propria cronică la cererea lui Nicolae Mavrocordat, adică tocmai cronica socotită anonimă. Însă posibilitatea ca Radu Popescu să fi refăcut cronica atribuită lui este puțin plauzibilă, întrucît rescrierea ar fi afectat numai anumite laturi și în orice caz nu ar fi rezultat o operă atît de diferită (în ceea ce privește concepția, atitudinea, stilul etc.).

2.0.4. Compararea celor două cronici ne-a furnizat și alte argumente care înlătură paternitatea lui Radu Popescu.

2.0.4.1. Felul în care anonimul și Radu Popescu prezintă cauzele morții lui Constantin Brîncoveanu este edificator în direcția atribuirii paternității *Anonimului brîncovenesc*. Amîndoi cronicarii se situează pe aceeași poziție de atacare și condamnare a Cantacuzinilor. Există însă și diferențe de nuanță semnificative. Și anume: în timp ce anonimul amintește, în legătură cu implicarea în moartea domnului a lui Constantin Cantacuzino, de stima pe care stolnicul o avusese de la nepotul său, domnul țării [11], în antiteză cu faptele de care este acuzat, Radu Popescu consemnează întreaga gravitate a zvonului, faptul că stolnicul participase nu numai la omorîrea lui Brîncoveanu, dar și a fraților săi, Șerban, fostul domn și Iordache spătarul (I/490—491). Mai mult chiar, Radu Popescu este mai dușmănos (din poruncă și resentimente personale [12]), numindu-l pe stolnic „hoțul cel bătrîn" și arătînd că dovezile de necontestat ale contribuției acestuia la moartea lui Brîncoveanu le văzuse cu proprii ochi (vezi supra, p. 72).

2.0.4.2. De asemenea, trebuie să relevăm diferența totală dintre anonim și Radu Popescu în ceea ce privește prezentarea contactelor pe care Brîncoveanu le-a avut cu generalul Heissler. Ceea ce a vorbit Brîncoveanu cu generalul austriac în prima lor întîlnire nu este consemnat de Radu Popescu, care specifică: „Vorbele ce vor fi fost, ei vor ii știut, iar noi ce am văzut scriem" (I/470). Anonimul redă însă esențialul, „temeiul" acestei convorbiri. Ba mai mult, acesta consemnează și convorbirea dintre cei doi cu ocazia luării ca prizonier a lui Heissler (II/291—292). Radu Popescu ar fi profitat, spre a-l umili pe Brîncoveanu, relatînd exact întîlnirea acestuia cu Heissler așa cum apare ea în cronica anonimă [13], dacă aceasta i-ar fi aparținut. Însă el trece iarăși neutru pe lîngă acest episod (I/471).

2.0.4.3. Radu Popescu fusese trimis ca ispravnic la Cladova pentru a supraveghea repararea cetății de acolo (II/312). În cronica anonimă, în legătură cu Cladova se dau amănunte interesante: existența unor „muște veninate" care fac „pagubă oamenilor în dobitoace"; faptul că numele de Cladova vine de la împăratul roman Claudius, cel de Turnu-Severin de la împăratul Severus și că podul de peste Dunăre se datorește

---

[11] „/.../noi am auzit pe Costandin-vodă zicînd: „că eu tată n-am pomenit, de vreme ce am rămas mic de tată, fără cît pe dumnealui tata Costandin l-am cunoscut părinte în locul tătîne-mieu", și altele ca acestea zicea acel fericit om" (II/346).

[12] Tatăl său, vistiernicul Hrizea, fusese omorît în timpul domniei lui Șerban Cantacuzino (1680), din porunca acestuia.

[13] Heissler este jignitor la adresa lui Brîncoveanu: „că eu pentru ca să-l mîntuiesc pe dînsul (Bălăceanu—n.n.) am căzut în robie și de sînt și rob, astăzi am căzut în robie, iară tu ești rob de cînd te-au făcut tată-tău" (II/292).

lui Traian (II/311). Radu Popescu nu aminteşte nimic din toate aceste informaţii, deşi vorbeşte de Cladova în cronica semnată de el (I/498).

2.0.4.4. Un amănunt aparent lipsit de importanţă, dar care, credem noi, este semnificativ pentru ceea ce încercăm să demonstrăm, îl constituie faptul că în cronică se consemnează cu privire la Nicolae Mavrocordat: „au venit cu grecii lui" (II/351). Radu Popescu era şi el grec, după tată, şi deci nu se putea exprima în modul acesta vădit ostil. Apoi, în cronica anonimă se face distincţia între boierii greci şi „boierii de pămînt" sau „boierii de ţară" (II/351).

2.0.5. Din analiza internă a cronicii, cît şi din compararea cu *Istoriile domnilor Ţării Româneşti*, avem convingerea că Radu Popescu nu este una şi aceeaşi persoană cu autorul *Anonimului brîncovenesc* [14].

2.1. Scarlat Struţeanu atribuie cronica lui Teodor Corbea, cunoscutul om de cultură braşovean [15], care a fost logofăt pentru limba latină la curtea lui Brîncoveanu şi a îndeplinit în folosul domnitorului unele misiuni diplomatice, în special în Rusia. Stabilit în această ţară din 1711[16], nu ar mai fi putut deci să continuie cronica după această dată.

2.2. Părerea Elvirei Sorohan că autorul *Istoriei Ţării Româneşti de la octombrie 1688 pînă la martie 1717* „ar putea fi identificat în persoana spătarului Preda Brîncoveanu, rudă apropiată a domnitorului (Brîncoveanu — n.n.)"[17] este susţinută de o argumentare fragilă. În primul rînd, pe spătar nu-l chema Preda Brîncoveanu, ci Preda Pîrşcoveanu (II/16—17, 125, 240). Confuzia rezultă din analiza superficială a unei afirmaţii din cronică [18]. În al doilea rînd, pentru că Preda Pîrşcoveanu murise înainte de începerea redactării cronicii (1707)[19].

3. Vom încerca, în cele ce urmează, să conturăm, pornind de la ceea ce ne poate releva cronica, personalitatea autorului *Anonimului brîncovenesc*. Evident că, avînd la îndemînă o unică şi o atît de sumară sursă de informaţii, rezultatul nu poate fi aşa cum am dori, el fiind grevat inevitabil de o anumită doză de probabilitate. Este deci foarte greu de stabilit cît de obiectiv poate fi rezultatul întreprinderii noastre. O descoperire de ultimă oră poate răsturna însă numai o parte din concluziile la care am ajuns, datele esenţiale ale problemei fiind un bun deja cîştigat.

3.0 Cine este autorul nostru din punctul de vedere al culturii? Răspunsul la această întrebare nu poate fi decît intuit, presupus. Şi aceasta bazîndu-ne numai pe analiza internă a *Anonimului brîncovenesc*.

---

[14] *Istoria literaturii române*, vol. I, *Folclorul. Literatura română în perioada feudală (1400—1780)*. Ediţia a II-a revăzută, Bucureşti, 1970, (Academia R.S.R.), p. 576; George Ivaşcu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Bucureşti, 1969, p. 261; Al. Piru, *Istoria literaturii române*, vol. I, *Perioada veche*. Ediţia a treia revăzută, Bucureşti, 1970, p. 288—289. Vezi şi nota 8.

[15] Gr. Creţu, *Cel mai vechi dicţionar latino-românesc de Teodor Corbea*, /în/ „Voinţa naţională", XXII (15 octombrie 1905); *Istoria literaturii române*, vol. I, p. 548—552.

[16] Teodor Corbea, ca partizan al Cantacuzinilor, îl însoţeşte pe Toma Cantacuzino fugit în Moldova înaintea luptei de la Stănileşti (II/180).

[17] Sorohan, *op. cit.*, p. 86.

[18] „/.../vărul mării-sale/.../Preda spătarul". (II/280). Preda spătarul era văr cu Brîncoveanu însă după mamă. Vezi şi N. Stoicescu, *Dicţionar al marilor dregători din Ţara Românească şi Moldova (sec. XIV—XVIII)*, Bucureşti, 1971, p. 125, 226—227.

[19] Octav-George Lecca, *Familiile boiereşti române*, Bucureşti, MDCCCXCIX/1899/, p. 390: după un act datat 1707 soţia lui Preda Pîrşcoveanu, Stana, era văduvă de mult.

Anonimul este un om informat şi lucrul acesta îl constatăm pe tot parcursul cronicii. Ceilalţi doi cronicari contemporani lui, Radu Greceanu şi Radu Popescu, consemnează şi ei multe ştiri interne sau externe, însă la ei informaţia rămîne rigidă, nu se pătrunde de acel iz pe care îl dă, de exemplu, participarea directă, implicarea nemijlocită în miezul evenimentelor. Autorul anonim nu se „documentează" numai, selectînd din ştirile primite de la unii şi de la alţii („zic unii"), ci este „documentat" mai ales pentru că a trăit majoritatea faptelor pe care le prezintă, a fost martorul lor ocular. Chiar dacă, aşa cum reiese din însăşi începutul cronicii, „Multe şi vrednice de auzit istorii sînt de faptele ce s-au întîmplat în zilele domniei lui Costandin-vodă Brîncoveanu, care mă voi nevoi a le scrie cît voi putea" (II/275), putem accepta o redactare mai tîrzie (după 1707). Autorul a fost contemporan cu ceea ce a scris. A nu scrie contemporan cu desfăşurarea evenimentelor nu înseamnă şi a nu fi fost contemporan cu ele [20].

În ceea ce priveşte informaţiile externe ce apar în cronica anonimă (diferite de cele care apar în cronica lui Radu Popescu sau a lui Radu Greceanu), considerăm că ele i-au parvenit cronicarului nu numai din surse orale („spun cei ce au fost acolo", „zic unii" etc.)[21], ci şi din surse scrise, şi anume, mai exact, din *ziare*. Ne întemeiem în această ipoteză pe faptul că cel care răspundea de cancelaria domnească şi, mai ales, de politica externă era unchiul domnitorului, stolnicul Constantin Cantacuzino, marele umanist. El desfăşura o activitate diplomatică intensă şi abilă, întreţinînd o vastă corespondenţă. Stolnicul, om foarte învăţat, citea mult şi avea, în consecinţă, o bibliotecă bogată. Primea din străinătate calendare şi ziare. Printre ziarele pe care le citea Constantin Cantacuzino se numărau *Il corriere ordinario*, din Viena, periodic bisăptămînal politic şi cultural şi *Foglio*, din Fuglino, periodic săptămînal politic [22]. Din aceste ziare, pe care stolnicul le primea regulat [23], poate că şi-a luat unele informaţii cronicarul nostru [24]. Este posibil acest lucru întrucît cronicarul cunoştea probabil limba italiană, după cum rezultă de altfel din cronică, în care apar o serie de italienisme, multe dintre ele folosite într-o formă foarte apropiată de etimoane.

---

[20] Vezi şi Sbiera, *op. cit.*, p. 206; Iorga, *Cronicele muntene*, p. 368; Giurescu, *op. cit.*, p. 137; Cartojan, *op. cit.*, p. 275.

[21] David Corbea participase în 1697, ca trimis al lui Brîncoveanu, la încoronarea lui August al II-lea ca rege al Poloniei. Poate de la acesta avea anonimul amănuntele cu privire la evenimentul în cauză (II/331).

[22] Mario Ruffini, *Biblioteca stolnicului Constantin Cantacuzino*, Bucureşti, 1974, p. 95.

[23] La Biblioteca Academiei R.S.R. există, sub cota II 7057, în cinci volume, colecţii ale acestor ziare: „Il corriere ordinario", numere disparate pentru anii 1688, 1689, 1693—1699 şi pentru anii 1700—1703 colecţia aproape completă; „Foglio", numere disparate pentru anii 1700—1703. Aceste ziare au aparţinut stolnicului Constantin Cantacuzino.

[24] Vezi Al. Piru, *Prefaţă* la *Cronicari munteni*, antologie de Virgiliu Ene, Bucureşti/1968/, p. 13; N. Iorga, *Istoria literaturii române în secolulul al XVIII-lea (1688—1821)*, ediţie îngrijită de Barbu Theodorescu, Bucureşti, 1969, vol. I, p. 118. Iorga, în legătură cu sursele de informare ale lui Axinte Uricariul, cronicarul lui Nicolae Mavrocordat în Moldova, aminteşte de „gazeturi" şi „avisii": „Aceste *avvisi* erau o gazetă manuscriptă pe cari o primeau, plătind abonamentul, oamenii politici sau cei ce se interesau de politică. Din fiecare centru mai important porneau asemenea *avvisi*" (notele 255 şi 256).

Iată, de exemplu, una dintre ştirile externe prezentate de cronicar şi care credem că putea fi luată dintr-unul din ziarele amintite: „Întru aceste vremi murind craiul de la Şpaniea, mare vrajbă s-au făcut între franţezi şi între nemţi, vrînd fieştecarele dintre dînşii să ia crăiia Şpaniei şi multe războaie au avut neamţul cu franţozul pentru acea ţară. Însă în cea după urmă tot franţozu au biruit şi au pus pe un nepot al lui craiu la scaunul Şpaniei, de dînsul asculta. Numai o părticea dintr-acea ţară i-au dat franţozu neamţului, cît s-au îndurat şi pentru ca să facă pace, precum au şi făcut. Şi dupe aceea n-au trăit multă vreme craiul frănţozesc, ci de bătrîneţe au murit, lăsînd în locul lui pe un strănepot al lui" (II/337—338).

Informaţiile prezentate de cronicar sînt aproximativ exacte. La 1 noiembrie 1700 moare Carol al II-lea, ultimul suveran din dinastia de Habsburg pe tronul Spaniei. Este proclamat ca rege ducele de Anjou, nepot al lui Ludovic al XIV-lea, regele Franţei, sub numele de Filip al V-lea. Între 1701—1714 are loc războiul de succesiune la tronul Spaniei. Anglia, Olanda şi Imperiul german se aliază împotriva Franţei, care are alături pe ducele de Savoia şi Mantua şi pe electorii din Bavaria şi Köln. În 1713, ca urmare a tratatului de pace de la Utrecht dintre Spania şi Franţa, de o parte, şi Anglia, Olanda, Brandemburg şi Savoia, de altă parte, Filip al V-lea de Bourbon este recunoscut rege al Spaniei, cu condiţia ca Franţa şi Spania să nu fie unite niciodată sub aceeaşi coroană. Spania a cedat Sicilia ducelui de Savoia, Anglia primea Gibraltarul (probabil acea „părticea" de care aminteşte cronicarul, care spune însă că ar fi fost dată „neamţului") şi un punct întărit pe insula Menorca. La 6 martie 1714, prin tratatul de la Rastadt între Franţa şi Spania, de o parte, şi Imperiul german, de alta, Spania ceda Habsburgilor regatul Neapolelui, Sardinia, o parte din Toscana, ducatul Milanului şi o serie de posesiuni din Ţările de Jos. Ludovic al XIV-lea moare în anul 1715, iar pe tron îi urmează Ludovic al XV-lea, strănepotul său [25].

Cu aceleaşi amănunte, pline de exactitate istorică, este prezentat şi lungul război dintre ruşi şi suedezi, cunoscut şi sub numele de „războiul nordic" (1700—1721).

Constantin Brîncoveanu avea un mare serviciu diplomatic, foarte bine pus la punct, serviciu care-l informa de tot ce se întîmpla pe plan extern. Credem că, făcînd parte, probabil, din acest serviciu diplomatic, anonimul putea astfel să afle multe dintre ştirile externe pe care le consemnează în cronica sa, cu atîta lux de amănunte.

Bine informat asupra situaţiei politice externe, îndeosebi asupra aceleia în care sînt implicate ţările vecine, anonimul prezintă diferitele evenimente de care are cunoştinţă în strînsă interdependenţă cu situaţia internă a acelor ţări.

Că autorul este bine informat se constată şi din luxul de amănunte prezentate, dintre care multe corespund adevărului istoric. Bunăoară, faptul că August al II-lea „s-au şi lepădat de crăiia leşască înaintea sfeaţului (Carol al XII-lea — n.n.), zapis dînd la mîna craiului că nu-i mai trebuie să fie craiu" (II/338) este conform cu unul din punctele tratatului de pace dintre suedezi şi polonezi de la Altranstädt (24 septembrie 1706).

---

[25] *Istoria lumii în date*, Bucureşti, 1972.

Despre instalarea pe tronul Poloniei a aceluiaşi August al II-lea (1697), cronicarul scrie din auzite şi ţine să-şi exprime îndoiala asupra unor amănunte (II/331).

Cronicarul pare a fi adeptul politicii de duplicitate a lui Constantin Brîncoveanu, dar nu credem că (aşa cum îl caracterizează Dan Simonescu) „manifesta simpatie pentru turci"[26]. Dan Simonescu remarcă şi în alte părţi ale cronicii „dovezi" ale tendinţei filo-turce a autorului (de ex. felul cum acesta prezintă războiul din Moreea dintre turci şi greci), însă credem că aici este, mai degrabă, vorba de spiritul de obiectivitate al autorului, nealterat — mai ales cînd este vorba de fapte petrecute în afara graniţelor ţării şi fără legătură cu domnia lui Brîncoveanu — de aerul intens de subiectivitate care caracterizează unele dintre paginile cronicii consacrate evenimentelor interne.

Informaţiile externe le putea căpăta anonimul şi din actele serviciului diplomatic al domnitorului, presupunînd că, aşa cum înclinăm să credem, lucra în acest serviciu. Multe dintre actele pe care le-ar fi putut utiliza erau în limbi străine. Deci anonimul trebuia să cunoască cel puţin o limbă străină, dacă nu mai multe. Cronicarul nostru face însă din plin dovada cunoaşterii cîtorva limbi : latina, greaca, turca şi italiana. Se „pedepsise" cu învăţatul latinei şi al elinei. Cunoştea şi folosea dictoane în limba latină : „atuncea este fapta cea desăvîrşit încoronată, *laus in fine cadit*, cum zice oarecare politic latin sau cum zice altul *finis coronat opus*, adecă sfîrşitul cunună lucrul" (II/285)[27]. În altă parte se aminteşte, în legătură cu fapte ale lui Petru I, de Aristofan „poeticul" (II/334)[28], mărturie iarăşi a nivelului de cultură al anonimului.

Anonimul este un om cult, şi nu numai pentru că-i citise pe cei învăţaţi. Ci şi pentru că aflăm la el o continuă dorinţă de a şti, de a afla. Şi nu oricum, fără o anume cenzură, de multe ori îndoindu-se de ceea ce află şi ne comunică nouă („zic unii, care nu este cuvînt de crezut").

Autorul *Anonimului brîncovenesc* are însă şi cunoştinţe de istorie universală antică care trebuie să şi le fi însuşit din sursă livrescă : „la Cladova cetate, care au făcut-o Clavdie împăratul şi la Turnul Severinului, care l-au făcut Sevir împăratul, unde sînt şi picioarele podului lui Traian împăratul, ce au făcut peste Dunăre" (II/311)[29].

3.1. Personalitatea cronicarului este relevată şi de atitudinea pe care o adoptă faţă de problemele interne şi externe cu care sînt confruntate Ţara Românească şi Constantin Brîncoveanu ca domnitor, în ultimă instanţă de ideile politice al căror adept este.

3.1.0. Problema politică cea mai importantă care se reflectă şi în cronică era dominaţia otomană. În această perioadă de continue războaie austro-turce şi ruso-turce, poziţia politică oscila între a păstra vechiul

---

[26] Dan Simonescu, *Prefaţă* la *Istoria Ţării Româneşti de la octombrie 1688 pînă la martie 1717*, p. XI.

[27] Cercetînd sursele de unde cronicarul putea şti aceste dictoane latine am descoperit faptul că el îl citise pe Ovidiu. „Finis coronat opus" este din *Heroides*, II, p. 85.

[28] Credem că referirea în cauză priveşte pe Cleon din piesa *Cavalerii* a lui Aristofan.

[29] Sursa livrescă a anonimului, poate fi *Stihuri de descălecatul ţării* sau *De neamul moldovenilor*, /în/ Miron Costin, *Opere*, ediţie P.P. Panaitescu, Bucureşti, 1958, p. 42 (nota lui Miron Costin) şi 257.

statut de suzeranitate sau de a ridica steagul cuceririi independenţei cu sprijinul duşmanilor Imperiului otoman. Atitudinea cronicarului faţă de această problemă este în consens cu cea a lui Constantin Brîncoveanu. Persistînd încă teama faţă de puterea otomanilor („mulţimea turcilor şi a tătarilor"), poziţia adoptată este cea de expectativă. Domnul stă în cumpănă de a trece făţiş în tabăra adversarilor Porţii, cu toate că încheie tratate secrete cu austriecii şi cu rușii [30]. Poziţia acestuia era dictată însă de considerente obiective şi anume de înăsprirea suzeranităţii otomane şi de tendinţele expansioniste ale vecinilor [31]. În această situaţie, grija cea mai de seamă a lui Brîncoveanu era menţinerea păcii, ce-i putea oferi răgazul necesar realizării planurilor sale administrative şi culturale, pe care de altfel le-a şi înfăptuit în parte. Cronica este plină de astfel de referiri la grija pentru „liniştea ţării" (II/286, 289, 305 etc.; de ex. de tipul „să nu vie primejdie ţării"). Totuşi, cronicarul nu poate fi întru totul de acord cu acest lucru (contrar lui Radu Greceanu sau faţă de Radu Popescu, care-l critică direct pe Brîncoveanu). Caracterizarea acestei politici este deosebit de sugestiv realizată de anonim : „Însă el nu vrea să meargă nici spre o parte, nici spre alta, ca să nu i se întîmple vreo greşală, măcar că mulţi îl îndemna să meargă la moscali" (II/339).

Păstrarea într-o poziţie oarecum neutră faţă de conflictele dintre Imperiul otoman şi duşmanii acestuia şi menţinerea statutului existent al Ţării Româneşti nu înseamnă, la cronicar, şi susţinerea unei orientări filo-turce. Sentimentele antiotomane ale autorului sînt prezente peste tot, ele manifestîndu-se ascendent odată cu înmulţirea înfrîngerilor suferite de turci. Cronicarul vorbeşte de „robia turcilor cea păgînească" (II/284). În altă parte se arată că „Turburatu-s-au domnul, întristatu-s-au boierii, miratu-s-au de nestatorniciea turcilor" (II/306). Descrierea unei lupte îi prilejuieşte cronicarului comparaţii ironice : „omorăea pă turci ca pă nişte dobitoace. Şi aşa îi fărîma, ca pă nişte vase de lut" (II/322). Iar după bătălia de la Zenta, care a dus la lichidarea stăpînirii turceşti în Europa centrală, cronicarul ţine să consemneze entuziasmul ce i-a cuprins pe toţi : „Deacii bucuria ce au avut [...] toate neamurile creştineşti eu las a le scrie" (II/328).

Anonimul este însă critic şi faţă de duşmanii turcilor. De exemplu, el îşi afirmă dezaprobarea cu privire la comportarea incorectă a trupelor habsburgice care, pe teritoriile eliberate de sub turci, erau ca „nişte haite de lupi într-o turmă de oi cu miei, care-i tîrăneşte" (II/329).

3.1.1. O altă problemă politică, de data aceasta internă, este aceea a relaţiilor dintre domn şi boierime în contextul conducerii treburilor ţării, problemă care în epoca respectivă se identifica cu aşa-zisa criză a statului feudal centralizat de tip nobiliar-boieresc [32]. Prezente în cronică, diferitele aspecte ale acestei crize ne conturează şi poziţia ideologică a autorului ei, elementele incipiente ale unei filozofii politice care contribuie şi ele la creionarea portretului moral şi social al anonimului. Este foarte important de relevat acest lucru nu numai pentru ceea ce încercăm aici în legătură

---

[30] *Istoria României*, vol. III, Bucureşti, 1964, p. 207, 210.

[31] „/.../să rămîie (Ţara Românească—n.n.) subt stăpînirea creştinilor, adecă sau al nemţilor, sau al moscalilor" (II/344).

[32] Vezi Stănescu, *op. cit.*, p. LVI.

cu autorul *Anonimului brîncovenesc*, ci și pentru caracterizarea de ansamblu a operei acestuia, văzută de noi ca armă politică [33]. Însăși criza sistemului politic al statului boieresc a dus la apariția unei părți a cronicilor muntene[34].

Ideile de filozofie politică ce apar în această cronică sînt, în majoritate, legate de problema organizării statului feudal. În centrul acestui sistem de organizare stau boierii, văzuți însă de cronicar, în spiritul ideilor politice ale timpului, ca „țară". Domnul este înscăunat „den alegerea țării" (II/281), deci de boieri, mari și mici: „boierii cei mari și al doilea [...] au sfătuit pe cine vor pune domn (II/275). În multe locuri se arată că în problemele importante ale țării sînt chemați să decidă „boierii cei mari și mici".

Conținutul ideilor sale politice este reflectat și în faptul că autorul anonim acordă un spațiu important în cronica sa prevederilor tratatului negociat de Constantin Bălăceanu, în numele lui Șerban Cantacuzino, cu austriecii (II/281—282) [35]. Prezentarea prevederilor mai importante din acest tratat ni-l relevă pe cronicar, încă de la început, drept adversar al politicii Cantacuzinilor, adversitate ce se va accentua din ce în ce mai mult pe parcursul cronicii. În esență, era vorba despre: domnia ereditară a Cantacuzinilor în Țara Românească; uniune dinastică între Țara Românească și Moldova; domnie autoritară, fără controlul boierimii. Autorul se referă și în altă parte la „pohtele" Cantacuzinilor, aceștia vrînd „să fie ei în veac stăpînitori țării noastre și pămîntului nostru", (II/344). Poziția cronicarului este, evident, ca reprezentant al boierimii, de respingere a acestor pretenții, ele fiind „împotriva dreptății creștinești și împotriva țării" (II/281). Cele cerute în tratatul negociat cu austriecii reprezentau de fapt soluția crizei sistemului al cărui partizan era cronicarul. Este deci justificată poziția acestuia față de cererile Cantacuzinilor, care, aprobate, le-ar fi îngrădit celorlalți boieri drepturile.

Cronicarul este un susținător al politicii lui Brîncoveanu și un elogiator al acestuia. Trebuie însă să remarcăm că, de multe ori, se face în acest sens rabat subiectivității în dauna obiectivității, „buna chiverniseală a domnului țării" venind în contradicție cu accentuarea exploatării fiscale, deși mai echitabilă (văcăritul, de exemplu, care este atît de criticat de Radu Popescu). Autorul folosește un ton laudativ la adresa lui Brîncoveanu, arătînd că „acest domn în toate au avut noroc, bogat, frumos la chip, la stat, vorba lui frumoasă, cu minte mare, rude multe, fii, feate din destul; gineri, nurori așederea, cinste mare și în boieriea lui, și în domniia lui, ci au domnit nici o lipsă nu va fi avut [...] Acestea și ca acestea văzînd înaintea ochilor lui, numai să veseliea" (II/337). Față de alți domnitori, atitudinea este cu totul alta. La domnia lui Șerban Cantacuzino scrie despre „tirăniile [...] ce făcuse boierilor și săracilor țării" (II/280), iar despre Ștefan Cantacuzino arată că acesta s-a apucat de „jafuri fără cale și fără dreptate, atît cît n-au rămas episcop, egumen, călugăr, neguțătoriu, boieriu, mari și mici, care să nu fie jăfuiți și prădați" (II/344).

---

[33] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, p. 575; Panaitescu, *op. cit.*, p. 327.
[34] Vezi Stănescu, *op. cit.*, p. XLV.
[35] Radu Greceanu și Radu Popescu nu amintesc nimic despre acest tratat.

Scriind probabil la indicaţia domnitorului (nu însă şi sub controlul acestuia) şi ca urmare a conflictului dintre acesta şi rudele sale, anonimul îşi concentrează atacul său mai ales asupra principalilor duşmani ai domniei, foştii ei susţinători, Cantacuzinii. Aceştia erau porecliţi „Şăităneşti", adică „fii dracului". Şi asta încă de la debutul cronicii. Atacul cronicarului este direct: „Cantacuzineştii, adecă Şăităneştii, care din feliul lor era neodihniţi şi nemulţămitori tuturor domnilor [...] că tuturor domnilor celor mai denainte s-au arătat cu ficleşug şi cu răotate, şi domnului Costandin-vodă încă au început să-l ficlenească, de la carele mult bine au avut" (II/341). Membrii familiei Cantacuzino se îmbogăţiseră cu ajutorul domnitorului „precum alţii în Ţara Românească pe acele vremi nu era", şi totuşi ei vor fi autorii morali ai morţii lui Brîncoveanu. Mihai spătarul Cantacuzino „să răsfăţa în avere ce avea, de trăia ca un domn [...] numai această grijă avea să mănînce şi să bea, să se plimbe din loc în loc şi să se veselească" (II/346). Moartea lui Constantin Brîncoveanu îl face pe cronicar să înmoaie din nou pana în venin, înnegrind caracterul Cantacuzinilor, „cunoscîndu-se aieve faptele Şăităneştilor cele ficlene, ce l-au viclenit pe Costandin-vodă şi l-au surpat din domnie şi din toată averea lui" (II/345).

Dar nu numai Cantacuzinii sînt atacaţi în *Anonimul brîncovenesc*, ci şi alţi boieri. Ceea ce este interesant pentru stabilirea poziţiei sociale a anonimului este faptul că boierii atacaţi sînt *numai* boieri mari. Acest lucru ne face să credem că autorul nostru era un boier de mîna a doua, invidios pe poziţia şi pe bogăţia boierilor mari [36]. Ocazii de a critica are cronicarul destule, dar în special judecarea unora dintre aceşti boieri pentru diferite învinuiri îi prilejuieşte acestuia atacuri fără cruţare. Clucerul Constantin Ştirbei, trimis de domnie cu „seama haraciului", se dovedise a fi hoţ: „fiind el cam lung de unghii, din feliul Ştirbeştilor" (II/315). Staico Bucşeanu „a umblat" împotriva domnului şi este „spînzurat în mijlocul tîrgului" (II/300). Lui Constantin Bălăceanu îi „umbla mintea" după „păreri nebuneşti", precum şi lui taică-său, Badea vornicul Bălăceanu care „au ucis nişte neguţători moscovlii" (II/283). Banul Cornea Brăiloiu a fost însărcinat de Brîncoveanu să întîmpine pe sultan la Cerneţi. Acesta însă, „de mare politie ce avea cu tot feliul de neamuri", nu a respectat porunca domnului, „ci au încălecat pe cal şi au luat crîngul în cap" (II/312—313). Cazul acestui boier este dat de exemplu ca „să nu dea Dumnezeu să facă vreun boieriu altul vreodată ca acest lucru, că mare primejdie va veni pămîntului sau domnului ţării" (II/313).

Dar critica acestor boieri nu conţine numai accente de ură personală ale autorului. El se face şi purtătorul de cuvînt al domnului, întrucît acesta, care reglementase raporturile dintre el şi boieri pe baze avantajoase pentru aceştia din urmă, voia în acelaşi timp să se asigure de credinţa lor. Boierii nu au voie să se răzvrătească, căci: „Boieriul care va umbla împotriva domnului şi a ţării, să-l spînzure şi să-i facă spînzurătorile mai înalte cu un cot decît ale altor oameni proşti" (II/300).

3.2. Anonimul a trăit şi a scris contemporan cu evenimentele prezentate în cronica sa. Am vrea însă să ne oprim asupra unui aspect direct

---

[36] Vezi *Istoria literaturii române*, vol. I, p. 576—578; Grecescu, *op. cit.*, p. XXII; Panaitescu, *op. cit.*, p. 327; Piru, *Istoria literaturii române*, vol. I, p. 290; Onu, *op. cit.*, p. 17.

legat de caracterul contemporan al scrierii sale și anume de faptul că autorul a fost, de foarte multe ori, și martorul ocular (și auditiv) al întîmplărilor pe care ni le prezintă [37].

El este prezent la ridicarea în scaunul țării a lui Constantin Brîncoveanu, realizînd cu acest prilej un fel de „reportaj" și fixînd pentru posteritate cuvintele domnului proaspăt ales. El ia parte la divanele de judecată a diferiți boieri și iarăși consemnează cuvintele lui Brîncoveanu. Ia parte la nunțile copiilor acestuia și-l însoțește peste tot unde-l duc grijile domniei. El nu poate ști însă ce se petrece în sfatul de taină al domnului (Radu Greceanu, da), pentru că fiind un boier mic nu avea acces acolo. Avem peste tot dovada certă a prezenței anonimului la multe din evenimentele descrise, ca un adevărat „cronicar" al timpului său, un fel de „reporter" cu o pană mai măiastră și mai subtilă decît a lui Radu Popescu, ca să nu mai vorbim de Radu Greceanu.

3.3. În concluzie, din analiza conținutului *Anonimului brîncovenesc* credem că sîntem în posesia unor date de stare socială și culturală a cronicarului. El este un boier mic, eventual făcînd parte dintre slujitorii domnului [38], partizan al lui și dușman al Cantacuzinilor, în opoziție față de marii boieri, aparent filo-turc, de fapt urîndu-i pe turci (dar și pe austrieci, care manifestau tendințe hegemonice). Aprobă politica lui Brîncoveanu, deși cu unele rezerve. Gîndește politic, cu toate că dovezile pe care ni le oferă în acest sens sînt puține și încorsetate de limitele poziției lui sociale. Autorul *Anonimului brîncovenesc* este un om cult. Cunoaște cîteva limbi, deși poate nu ca Radu Greceanu sau Radu Popescu. În orice caz, el ne face această dovadă, ba mai mult, constatăm că a avut printre lecturile sale pe Ovidiu și Aristofan. Orizontul lui de cunoștințe nu este pe măsura stolnicului Constantin Cantacuzino, însă erudiției acestuia îi opune prezența sa în mijlocul evenimentelor petrecute în Țara Românească și o bună informație externă, în măsura în care avea această posibilitate.

În sfîrșit, credem că autorul anonim, așa după cum am mai arătat în expunerea noastră, putea fi unul dintre „funcționarii" cancelariei domnești sau ai „serviciului diplomatic" al domnului, care avea acces la ceremonii și la judecățile din divan, nu însă și la sfatul de taină.

---

[37] Vezi și nota 20. De asemenea, Panaitescu, *op. cit.*, p. 327; Sorohan, *op. cit.*, p. 85; Piru, *op. cit.*, p. 289; G.G. Ursu, *Memorialistica în opera cronicarilor*, București, 1972, p. 59.

[38] Panaitescu, *op. cit.*, p. 328, spune „slugă".

ASPECTE DIN TRADIȚIA MANUSCRISĂ A CRONICII LUI ION NECULCE

Contribuția căpitanului Gavril Gherghel

LIVIU ONU

0. Dată fiind bogata tradiție manuscrisă a cronicii lui Neculce, pe de o parte, și dată fiind participarea unui număr apreciabil de copiști (dintre care — unii — în mai multe reprize) în executarea manuscrisului de bază al ediției moderne, pe de altă parte, putem afirma, fără riscul de a greși, că evaluarea științifică plenară a textului marelui artist al cuvîntului, care a fost Neculce, nu se poate întemeia decît pe un examen riguros al relațiilor dintre versiunile primordiale ale operei și pe o determinare cît mai precisă a „mîinilor" care au colaborat la realizarea manuscrisului socotit astăzi „de bază".

01. Începutul acestei dificile operații filologice se datorește lui Iorgu Iordan. Preocupat de editarea operei lui Neculce, cunoscutul romanist, spre deosebire de editorii precedenți (M. Kogălniceanu, Al. Procopovici), și-a dat seama că trebuie abordat studiul manuscriselor și că, în cercetarea limbii cronicarului moldovean, trebuie să ținem seama de particularitățile diferiților copiști, pentru a face o disociere între limba autorului și limba copiștilor. Pentru limba autorului, dispunem de o bază reală : înseși paginile sau secvențele autografe ale lui Neculce din ms. rom. 253 de la B.A.R., miscelaneu care cuprinde textul „de bază" al ediției curente [1].

02. Noi am „atacat" ms. rom. 253 dintr-o altă parte. Ne interesa tradiția manuscrisă a lucrării polemice a lui Miron Costin, *De neamul moldovenilor*. Miscelaneul 253 conține, chiar la început, una dintre numeroasele versiuni ale scrierii costiniene. Am studiat comparativ toate aceste versiuni pentru a stabili tradiția manuscrisă a operei respective a lui Miron Costin și pentru a vedea în ce măsură ediția curente au respectat principiile fundamentale ale criticii de text [2]. Mai tîrziu, intrigați de relațiile posibile dintre ms. rom. 1298 de la B.A.R. și cronica

---

[1] Iorgu Iordan, *Studiul manuscriselor și problema transcrierii cronicii lui Ion Neculce*, în *SCILF*, II, 1953, p. 233—246; idem, *Despre limba lui Neculce*, în *SCL*, V, 1954, nr. 3—4, p. 337—346. Vezi apoi și studiile introductive din cele două ediții succesive ale operei lui Ion Neculce, îngrijite de Iorgu Iordan (1955 și 1959).

[2] Liviu Onu, *O copie necunoscută a cronicilor moldovenești?*, în *SCB*, V, 1963, p. 297—317; idem, *Contribuții la o ediție critică a scrierii lui Miron Costin* **De neamul moldovenilor**, în *AUB*, Filol. 15, 1966, p. 371—396; idem, *Observații pe marginea unui manuscris românesc miscelaneu de la Biblioteca Națională din Paris*, în *LL*, 15, 1967, p. 139—149.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 1, p. 83—101, București, 1976.

lui Neculce, pe care le semnalam încă în studiul din 1963 [3], am cercetat mai îndeaproape mss. 253 și 1298. Nu mică ne-a fost surprinderea cînd am constatat că realizatorul ms. 1298 este unul dintre copiștii principali ai ms. 253 [4]. Această descoperire, în aparență banală, ne-a îndemnat să reluăm problema copiștilor textului neculcean [5] și să încercăm să-i identificăm.

03. După o largă investigație în documentele și în manuscrisele epocii, am reușit — pînă acum — să identificăm, într-adevăr, pe cîțiva dintre colaboratorii principali ai lui Neculce. Aici ne vom opri la unul singur: căpitanul Gavril Gherghel.

1. Numele elaboratorului ms. rom. 1298, în același timp unul dintre copiștii principali ai lui Neculce, ni-l oferă cîteva acte din epocă și un *Evangheliar* manuscris din 1736.

1.1. Documentul 42/LXXXIII de la B.A.R. este o decizie (de 3 pagini) emisă, scrisă și semnată de „Gavril Gherghel biv-vel căpitan de Soroca", la 24 iul. 1738, în pricina dintre mănăstirile Voroneț și Moldovița pentru o încălcare de hotar. Actul nu poartă vreo indicație asupra locului redactării lui, ceea ce ar putea însemna că nu a fost scris la Iași. Probabil a fost scris la mănăstirea Voroneț, deoarece, zice Gherghel, „am făcut această scrisoare la mîna părintelui Calistru, egumenul de Voroneț" (f. 2 r°). Ceea ce frapează aici este doar faptul că Gherghel consideră funcția de împuternicit cadastral al domnitorului ca nerelevabilă și, de aceea, preferă să indice funcția sa anterioară de mare căpitan de Soroca (comandant militar al cetății ...), care oricum era superioară. Reproducem documentul în fotocopie.

1.2. Documentul 123/CXII de la B.A.R. este o adeverință a comisului mare Gligoraș Stroescul cu privire la vînzarea unei țigănci către marele logofăt Sandu Sturdzea, adeverință emisă la Iași, în 5 iulie 1746. Țiganca aparținuse înainte vornicului Ion Neculce cronicarul. Actul este scris și semnat de „Gavril Gherghel biv-vel căp⟨itan⟩", care aduce precizarea, imediat în continuare: „am scris zapisul". Pentru autentificare semnează și „Gligoraș Stroescul vel com⟨is⟩", care adaugă, dedesubt, apostila: „Însă în zapisul care am de la vornicul Ion mai sîntu și a⟨l⟩ț⟨i⟩ țigan⟨i⟩, car⟨e⟩ nu i-am vîndut dumisal⟨e⟩". La data cînd a fost redactat actul, pe care-l reproducem în fotocopie, se împlinea aproximativ un an de la moartea „vornicului Ion" [6].

1.3. *Evangheliarul* românesc din 1736, păstrat la B.A.R. sub cota ms. rom. 761 [7], conține, de asemenea, în autograf, texte și semnătura lui Gavril Gherghel. *Evangheliarul* (f. 4 r° — 136 r°) nu este însă scris în întregime de Gavril Gherghel, cum greșit se afirmă în catalogul citat

---

[3] Idem, *O copie necunoscută...*, p. 313.

[4] Idem, *Critica textuală și editarea literaturii române vechi. Cu aplicații la cronicarii moldoveni*, București, 1973, p. 253—254.

[5] Id. ib., p. 254—258 și f. pliantă *Succesiunea copiștilor și intervențiile lui Neculce în elaborarea ms. N.*

[6] Faptul că n-a fost completat locul gol rezervat indicării sumei cu care a fost vîndută țiganca, s-ar putea explica prin cererea lui Sandu Sturdzea, la mîna căruia rămînea, probabil, actul. Din motive pe care nu le cunoaștem, lui Sandu Sturdzea nu-i va fi convenit să se treacă suma în document.

[7] Vezi descrierea în *Cat. mss.*, III, p. 32—35.

(p. 32 : „scris de aceeași mînă") și cum apreciază și G. Ștrempel [8]. La o examinare atentă a grafiei, observăm că :

1) din prefață (f. 4 r° — 6 r°), numai finalul e scris de Gherghel și anume textul : „Anul de la facerea lumii 7244, iară de la întruparea domnului și mîntuitoriului nostru I⟨su⟩s H⟨risto⟩s 1736 mart. 22. Iubitului cetitori — de tot binele voitoriu : Gavril Gherghel biv vel căpitan" (f. 6 r°). Dedesubt, Gherghel notează, cu caractere latine de mînă : „Anno Dei 1736", scriind însă, din neatenție, pe *i* (din *Dei*) cu semnul chirilic minuscul corespunzător ! Reproducem în fotocopie întreaga pagină (f. 6 r°) și, pentru comparație, și pagina anterioară (f. 5 v°).

2) din restul cărții, numai epilogul este scris și semnat de mîna lui G. Gherghel (f. 136 v°) [9]. Titulatura semnatarului este identică cu cea de pe f. 6 r°. Reproducem în fotocopie și epilogul.

Prefața (minus finalul transcris mai sus) [10] și textul propriu-zis al *Evangheliarului* [11] au fost scrise de un copist de meserie, probabil un călugăr, care nu-și dezvăluie numele. Lăsînd la o parte diferența de aspect „tehnic" al scrisului (scrisul solemn — specific în primul rînd textelor liturgice și istoriografice, caracterizat prin folosirea semiuncialelor nelegate care se apropie de majusculele de tipar ; față de scrisul „profan" al actelor și scrisorilor particulare și altor cîtorva genuri de scrieri — în această perioadă, caracterizat prin folosirea alfabetului chirilic de mînă, cu minuscule, uneori legat), care nu e relevantă, atragem atenția în special asupra majusculelor prezente în textele indiscutabile ale lui Gherghel, cum e de ex., epilogul *Evangheliarului* menționat. Astfel, în paginile scrise de copistul necunoscut, ρ de rînd și cel supralinear se deosebesc de majusculele corespunzătoare în scrisul lui Gherghel. La fel, să se observe că, pentru notarea lui *u*, Gherghel folosește foarte des litera ѵ — chiar și în textele solemne, cum sînt cronicile reproduse în mss. 253 și 1298, pe cînd copistul necunoscut al *Evagheliarului* folosește exclusiv pe ѹ. Codița literei chirilice corespunzătoare lui *ğ* (ґ) este, la Gherghel, totdeauna arcuită spre dreapta, pe cînd la copistul necunoscut — spre stînga (pentru copist, vezi pe f. 5 v° : *ağutoriul*, rd. 6 ; *ağiutîndu-mi*, rd. 18—19 ; la Gherghel, în epilogul *Evangheliarului : ağutîndu-mi*, rd. 10 ; doc. 123/CXII, f. 2 r° : *ağunğe*, rd. 3 ; *ğos*, rd. 6 etc. ; ms. 1298, f. 241 r° : *alĕğe*, rd. 8 etc.). În lumina acestor diferențe, asemănarea sau identitatea de majuscule între scrisul copistului și scrisul lui Gherghel nu sînt semnificative : ele fac parte din marele fond comun grafiei unei epoci sau unui șir de secole (de ex., literele ϲ, ʌ, ѡ, ѫ etc. etc., care nu au nici un element stilistic particular).

Ceea ce a indus în eroare pe bibliografi a fost conținutul prefeței și al epilogului. Într-adevăr, din acestea rezultă [12] că Gavril Gherghel ar fi scris întreaga carte !

---

[8] *Copiști*, p. 84—85.

[9] Vezi epilogul transcris, cu erori de lecțiune, în *Cat. mss.*, III, p. 34—35.

[10] Vezi prefața reprodusă integral, cu grave erori de lecțiune, în *ibid.*, p. 32—34.

[11] Pentru titlurile principalelor capitole, vezi *ibid.*, p. 34.

[12] Spre sfîrșitul prefeței, pe f. 5v° (reprodusă aici în fotocopie), scribul angajat de Gherghel zice : „Întru aceea socotind dulciața aceștii sv⟨i⟩nte scripturi, carea să numește dumnădzăescul rost a dulcelui H⟨risto⟩s, sv⟨i⟩nta Evanghelie, și nedejdiuind pre agiutoriul a tot puternicului dumn⟨ă⟩dzău, pus-am nevoință eu cel mult păcătos și greșit Gavriil Gherghel și am scris această

Ce interese a avut Gavril Gherghel să inducă în eroare pe cititori? Onorînd cu bani copierea cărții sau îndatorîndu-l pe copist cu un favor oarecare, Gherghel a stabilit cu copistul tranzacția ca acesta să scrie prefața în numele lui și să lase să se înțeleagă că Gherghel ar fi „ostenitorul" cărții. Adaosul la prefață și epilogul, realizate și semnate de mîna lui Gherghel, veneau să consfințească acest neadevăr. Semnatarul epilogului cere cititorilor iertare pentru eventualele greșeli pe care le-a făcut el, semnatarul, în copierea cărții ... ! Printr-un asemenea act, Gavril Gherghel urmărea sau o expiere, sau — mai degrabă — o împăunare în cadrul familiei (față de urmași, față de rudenii etc.). Că manuscrisul a rămas în familie, ne-o dovedesc însemnările de pe f. 2 r°— 3 v°; pe f. 2 r° — o însemnare privitoare la medelnicerul Neculai Gherghel, fratele lui Gavril, și la cei doi fii ai săi, datată august 7275 [= 1767], deci la puțin timp după moartea lui Gavril, cum vom vedea ceva mai departe; pe f. 2 v°— 3 v°: corespondență a familiei Gherghel (ciorne ale unor scrisori sau scrisori transcrise aici). O ultimă însemnare familiară, din 1841, îl privește pe Costache Gherghel[13].

2. Oricum, actele autografe ale lui Gavril Gherghel și părțile autografe (cu semnătura proprie) din *Evangheliarul* de la 1736, comparate cu grafia ms. rom. 1298 și cu grafia copistului A al ms. rom. 253[14], ne demonstrează, fără nici o îndoială, că avem a face cu același „scriitor": fostul căpitan mare Gavril Gherghel.

2.1. Ms. rom. 1298 de la B.A.R. are 283 f. și, după cum am încercat să demonstrăm încă în lucrarea noastră din 1963, citată mai sus[15], a fost scris aproximativ în 1732, sau nu mult înaintea acestui an, și conține următoarele texte: prefața lui Miron Costin la *De neamul moldovenilor*, prefața lui Savva către cititori (transmisă din miscelaneul numit de noi R°, scris între 1721—1724), sfîrșitul tablei de materii, *De neamul moldovenilor* de Miron Costin (în redacția de 7 capitole), *Letopisețul Țării Moldovei de la zidirea lumii* de Nicolae Costin (incluzînd, în prelucrare, și cronica lui Gr. Ureche), *Letopisețul Țării Moldovei* de Miron Costin și cronica buhușească (cuprinzînd relatarea evenimentelor istorice petrecute în Moldova între 1661—1705). Miscelaneul, care are mai multe foi

---

pre sv⟨i⟩ntă și întru tot cinstita Ev⟨an⟩gh⟨e⟩lie". Pentru epilog, vezi fotocopia noastră, de aici, și transcrierea din *Cat. mss.*, III, p. 34—35.

După cum se poate observa din fotocopia paginii finale a prefeței (f. 6 r°), în partea stîngă a jumătății de jos a paginii, într-un spațiu alb, un posesor tîrziu a scris următorul text în caractere latine, cu ortografie latinizantă (pe care o adaptăm la regulile ortografice de astăzi): „Din această prefață, care este origina⟨lul?⟩ scriitoriului, se poate constata că în adevăr acest Evangeliu este scris de la 1736, de subscriitoriul Gavriil Ghiarghel, care după cum se vede au fost un bun caligraf. Găsită de mine în podul bis⟨ericii⟩ din căt⟨unul⟩ Mihăești, pl. Șomuz, jud. Suceava. Gh. Todicescu, 1887 apr. 20. Mihăeștii". Dacă bibliografii moderni au fost induși în eroare asupra paternității prefeței și asupra copistului cărții, nu ne mai mirăm că un profan oarecare de acum aproape un secol, cititor al scrisului chirilic, a putut face o confuzie asemănătoare.

[13] Unele dintre însemnările respective sînt reproduse în *Cat. mss.*, III, p. 35.

[14] Din aceste două mss., de asemenea reproducem aici, în fotocopie, cîteva pagini.

[15] Vezi nota 2. Am reluat discuția în *Crit. text.*, în special la p. 229, 241—247, 251—254, 257—262, 274—276, unde aducem o serie de completări.

lipsă [16] a fost scris foarte îngrijit, de aceeași persoană [17], care nu-și declină numele în partea păstrată a codicelui : Gavril Gherghel. Versiunea din acest manuscris a cronicii buhușești este cea mai veche versiune cunoscută a cronicii respective [18]. Toate celelalte versiuni păstrate astăzi derivă din ea. E mai mult ca sigur că Gavril Gherghel a reprodus-o după o altă versiune. Cu privire la restul miscelaneului, am arătat, în lucrările citate, că el descinde, direct sau printr-un intermediar, din miscelaneul lui Savva de la Roman (ms R°), din anii 1721—1724.

2.2. În miscelaneul înregistrat la B.A.R. sub cota ms. rom. 253 [19], Gavril Gherghel (= copistul A) a scris următoarele părți :

1) Pinaxul (= tabla de materii), aproape în întregime (f. 1 r° — 4 v°/14), cu excepția rîndurilor 15—21 ale f. 4 v°, scrise de un alt colaborator (copistul K) [20]. Reproducem în fotocopie ultima pagină a Pinaxului (f. 4 v°).

2) Primele 3 pagini din *De neamul moldovenilor* de Miron Costin (f. 5 v° — 6 v°).

3) Peste 200 de pagini din *Letopisețul Țării Moldovei* al lui Ion Neculce (f. 326 r°/21—427 r°/9), reprezentînd evenimentele petrecute în Moldova între 1710—1733, deci etapa cea mai zbuciumată din istoria Moldovei în perioada cuprinsă de cronica lui Neculce [21]. Din această parte am reprodus în fotocopie o pagină (f. 326 v°).

Manuscrisul 253 a fost realizat în mai multe etape, între 1732 — 1745.

Întemeindu-ne pe analiza bibliografică a miscelaneului, am arătat că participarea copistului A la scrierea primelor pagini ale manuscrisului este tardivă : ea este ulterioară copierii primei părți a miscelaneului, este ulterioară participării lui B în transcrierea primei părți a cronicii lui Neculce (privind evenimentele dintre 1661—1709), dar simultană cu etapa finală a colaborării lui A însuși în reproducerea letopisețului marelui scriitor moldovean.

Dintre copiștii angajați de vornicul Ion Neculce pentru întocmirea miscelaneului său, unul singur a depășit în număr de pagini pe copistul A : copistul B, care participă în mai multe reprize, alternînd cu diferiți alți copiști, la reproducerea primelor trei cronici ale miscelaneului și

---

[16] Și anume: 3—4 f. între actualele f. 6 și 7 ; 24 foi între f. 73 și 74 ; și 9 f. între f. 105 și 107. Prima serie de foi lipsă consemna scara cărții (din care s-au păstrat numai ultimele 2 titluri de capitole, pe f. 7 r°) ; celelalte două sînt din letopisețul lui Nicolae Costin. Pe fila 106, adăugată mai tîrziu, un posesor al ms. a crezut de cuviință să relateze foarte sumar, dar ca martor ocular, despre domniile în Moldova ale lui Alexandru I. Mavrocordat (între 1 ian. 1785—1786 dec. 3), și Alexandru Ipsilanti (1787—1788).

[17] Ceea ce am considerat noi în *Crit. text.*, p. 229, nota 4, drept rînduri care „par a fi scrise de altă mînă" (f. 283 r°/rd. 2, 6, 7), sînt de fapt ipostaze ale aceluiași copist.

[18] Reproducem în fotocopie prima pagină a cronicii buhușești din ms. 1298.

[19] Vezi studiul nostru citat, *Crit. text.*, p. 234, 251—281, 342—363 și f. pliantă citată mai sus (la nota 5).

[20] În rîndurile scrise aici de K, ultimele două indicații de filă, ϡnϴ [= 489] — de pe rd. 19 și ϡʌ [=530] de pe rd. 21, aparțin copistului I. Din păcate, fotocopia nu evidențiază îndeajuns această distincție. Cercetînd mai de aproape rd. 15—21 de pe f. 4v°, am constatat că ele n-au fost scrise de copistul C, ci de copistul K (cu excepțiile menționate aici), copist care mai are două relativ scurte intervenții în partea finală a cronicii lui Neculce. În felul acesta, copistul C trebuie radiat de pe lista copiștilor miscelaneului 253. Rectificăm astfel tabelul nostru *Succesiunea copiștilor...* (citat la nota 5). Vezi și p. 278—279 din *Crit.text.*

[21] Cf. *Crit. text.*, p. 258 („Copistul A transcrie partea cea mai interesantă a cronicii lui Neculce").

care scrie și partea de început a cronicii lui Neculce (evenimentele dintre 1661—1709) [22]. Intervenția lui A în copierea cronicii lui Neculce urmează imediat în continuarea aceleia a lui B.

Observăm deci că Neculce i-a încredințat lui Gavril Gherghel una dintre sarcinile cele mai grele și că i-a dat și grija tablei de materii, pe care, în partea privitoare la cronica lui Neculce însuși, Gherghel avea să o alcătuiască probabil singur, consemnînd titlurile diferitelor capitole și indicînd fila de început a fiecărui capitol. Faptul că titlurile ultimelor trei capitole sînt scrise de un alt colaborator, iar indicațiile la capitolele penultim și ultim de o terță, persoană, ne întărește convingerea, exprimată și cu altă ocazie, că letopisețul lui Neculce a fost redactat în etape și că tocmai acest manuscris, dacă nu cumva și o dublură a lui, ilustrează diferitele etape de asamblare a secvențelor redactate. Prin urmare, căpitanul Gherghel se bucura de o încredere deosebită din partea lui Neculce, care în perioada imediat următoare întoarcerii sale din exil, era înconjurat de atîția adversari politici.

3. E momentul să ne întrebăm : cine a fost acest Gavril Gherghel?

3.1. Consultînd un număr foarte mare de documente ale epocii, reproduse în cîteva dintre principalele colecții publicate [23] sau depozitate la B.A.R., și încercînd să redăm esențialul din genealogia prolificei familii Gherghel și a familiilor înrudite direct — toate stabilite în Moldova, menționăm că Gavril Gherghel a fost fratele mai mare al postelnicului Ștefan Gherghel și al medelnicerului Neculai Gherghel. Mama sa, Axenia (numită și Acsana), era fiica marelui stolnic Gheorghe Ciudin. Frații Axeniei (Constandin, Vasile și Negoiță), atestați în documente între anii 1719—1748, au avut, de asemenea, diferite funcții importante în stat.

Din păcate documentele cercetate nu ne oferă informații biografice mai detaliate în legătură cu Gavril Gherghel. Textele scrise de el ne arată că, între 1736—1746, Gavril Gherghel semnează, după cum am văzut, „biv-vel căpitan", titlu la care, în actul scris în 1738, adaugă precizarea : „de Soroca". Din același act rezultă că, în perioada respectivă, Gherghel era împuternicit cadastral al domnitorului în Bucovina. A murit în 1767 (nu cu mult înainte de 22 iul.). Nu știm, deocamdată, nici cînd s-a născut, nici în ce perioadă a fost mare căpitan de Soroca, nici celelalte funcții pe care le-a avut.

Aceleași documente ne atestă însă că alegerea pe care a făcut-o Neculce în persoana lui Gavril Gherghel pentru a-l ajuta în mîntuirea copiei cronicilor Moldovei, nu este întîmplătoare : între Ion Neculce, familia cumnatului său Ștefan Luca, familia Ciudin și familia Gherghel au fost strînse relații (interese comune, vînzări de proprietăți etc.).

3.2. Din cele expuse mai sus în legătură cu activitatea culturală a lui Gavril Gherghel, merită să fie subliniată îndeosebi copia, realizată aproximativ în 1732, după un miscelaneu și un text izolat, reprezentînd cronicile Moldovei, înlănțuite cronologic și relatînd evenimentele de pînă

---

[22] Vezi tabelul nostru citat mai sus.

[23] N. Iorga, *Documente privitoare la familia Callimachi* adunate, publicate și întovărășite de o prefață..., vol. I—II, București, 1902—1903, Teodor Balan, *Documente bucovinene*, vol. III—V, Cernăuți, 1937 (III), 1938 (IV), 1939 (V); vol. VI, București, [1941—1942].

în 1705 inclusiv (ms. rom. 1298) și colaborarea, în anii 1732—1733 [24], la miscelaneul comandat de Ion Neculce — de asemenea o suită de cronici ale Moldovei, avînd însă în final, în locul cronicii buhușești, cronica lui Neculce însuși (ms. rom. 253). Mult mai puțin importante sînt intervențiile sale în *Evangheliarul* din 1736, unde semnează un adaos la prefață și epilogul, pretinzînd că a executat întreaga carte.

4. Prin ce se caracterizează scrisul lui Gavril Gherghel?

4.1. Grafia lui Gavril Gherghel se distinge prin caracterul său ordonat, prin regularitatea literelor, printr-un stil agreabil. Rîndurile sînt la intervale regulate, indiciu că „scriitorul" folosea liniatura, Spre deosebire de toți ceilalți copiști ai ms. 253 și de Neculce însuși. Gherghel marchează accentul silabic al cuvîntului, dar nu totdeauna Există cazuri cînd monosilabicele poartă accent sau cînd accentul e plasat nu pe silaba accentuată, ci pe una neaccentuată vecină. În acte, accentul e notat foarte rar.

Dintre dominantele grafice privitoare la litere, menționăm: arcul (la origine: bară orizontală), în general simetric și plasat de obicei echilibrat, deasupra lui *P*, *B* și *G* ( ), marcarea aproape regulată a scurtimii lui *i* și *u* finali semivocalici și plasarea semicercului la umărul acestora ( ); marcarea spiritului la vocalele inițiale, de obicei la umărul literei (etc.); stilul combinației de litere *dr* (; f. 2 v°/10, 3 r°/17); alternarea a două tipuri de *d* suprascrișI ( ); arcuirea spre dreapta a cozii lui *ğ* și *şt* ( ). O altă trăsătură aproape generală a scrisului lui Gherghel este tendința de îngroșare a acoladelor, a arcurilor din compoziția unor litere ca *G*, *B*, *P*, a cozilor lui *ŞT* și *Ğ*.

În textele de cronici, Gavril Gherghel folosește scrierea cursivă de mînă, nelegată, în stadiul de trecere de la semiunciale la scrierea cursivă propriu-zisă. Aici se întîlnesc foarte puține combinații de litere. În schimb, în acte și în adaosul la prefața *Evangheliarului* din 1736, caracterul cursiv al scrisului lui Gherghel e mai pregnant, literele au, în general, o înclinare mai pronunțată spre dreapta, iar combinațiile de litere sînt ceva mai dese. Epilogul *Evangheliarului* amintit se situează pe o poziție intermediară între aceste două modalități tehnice. Deși aproape fieeare text, mai mare sau mai mic, își are stilul său scriptic, în special în unele pagini ale copiilor de cronici, întîlnim și ipostaze ale celorlalte stiluri.

---

[24] Vezi *Crit. text.*, p. 277—280.

Spre deosebire de grafia copistului B din ms. 253, scrisul lui Gherghel este clar, uşor analizabil, lizibil.

Relevăm, tot aici, şi două elemente bibliografice, care, pentru principalele opere „scrise" de Gavril Gherghel, constituie argumente auxiliare importante în stabilirea repertoriului textelor copiate de fostul comandant de garnizoană: compoziţia hîrtiei, asupra căreia am atras atenţia în altă parte [25], şi cerneala.

4.2. Fapte de limbă. Încă Iorgu Iordan, într-un studiu publicat în 1953 [26], a încercat să caracterizeze particularităţile grafice şi lingvistice ale principalilor copişti ai cronicii lui Neculce din ms. 253, ţinînd seamă de trăsăturile limbii cronicarului aşa cum se oglindesc ele în intervenţiile autografe ale acestuia în miscelaneu. Recent, semnatarul acestor rînduri a analizat în profunzime şi pe un plan ceva mai larg particularităţile unora dintre copiştii respectivi [27]. Astfel, el semnala, dintre trăsăturile lingvistice şi grafice (de fapt, după cum se va vedea numaidecît, tot lingvistice, manifestate în folosirea unor fonetisme — pe plan grafic: litere sau complexe grafice — în locul altora) care apar în scrisul copiştilor B, K şi M: confuzia dintre [s] şi [š], dintre [ž] şi [z], dintre ѕ şi ѕ, dintre *o* şi *oa*, dintre *i* şi *ii* (cu grave implicaţii în morfologie), dintre *ęa* şi *eia*. La copistul B se mai menţionau, apoi, şi cîteva grafii izolate: erori de scriere şi un fonetism dialectal moldovenesc (*o sută şindzăci*) [28].

Faţă de aceştia, sistemul lingvistic al lui Gherghel, aşa cum transpare din textele (originale sau copii) scrise de el, se axează pe linia tradiţiilor limbii române literare. Se întîlnesc şi la Gherghel alternanţe, dar alternanţe frecvente, tipologic, în toate operele reprezentative ale epocii: între forme vechi şi noi, între forme ale limbii comune şi forme regionale, între forme moldoveneşti şi forme supradialectale. Scrisul lui Gherghel nu înregistrează decît foarte rar, ca erori din neatenţie, alternanţe sau inadvertenţe specifice unor alofoni, cum se dovedesc a fi copiştii B, K şi M.

Credem că nu e lipsit de interes să ilustrăm aceste afirmaţii cu cîteva exemple din ms. rom. 253 (în cazuri excepţionale, şi din alte surse, pe care le vom specifica de fiecare dată):

e⟨ea. Reducerea diftongului *ea* la *e*, în poziţie finală, foarte frecventă în Moldova în această perioadă, dar atestată şi în alte zone dacoromâne, apare destul de des la Gherghel, fără să devină aproape generalizată ca în textele autografe ale lui Neculce. Exemple: *cetate cea vestită* (326 r°), *în nădejde Turcului* (326 v°), *pre tare* (328 r°; „prea ..."), *nu i-or putè strica nemic* (331 r°) etc. Asemenea forme alternează, în scrisul lui Gherghel, cu cele originare, cu *ea*: *de or şi vrea să facă ceva* (331 r°), *prea cu greu* (334 r°) etc. Cf. *nu pre putea lua sama bine* (333 v°).

ѣ, ѧ „e". Pe de o parte reducerea lui *eá* şi *iá* (+*e*)⟩*e*, în situaţii ca *leage*, *mîntuiaşte* etc., pe de altă parte inovaţia populară, din ce în ce mai curentă în Moldova, de a reduce diftongul *ea* în poziţie finală

---

[25] *Crit. text.*, p. 278—279.

[26] Vezi nota 1.

[27] *Crit. text.*, p. 342—363.

[28] Pentru forma *Răcoviţă*, vezi acum articolul nostru *Accident fonetic sau evoluţie normală?* (*În legătură cu n. pers.* ***Răcoviţă***), în *SCL, XXVI*, 1975, nr. 5, p. 535—538.

la *e*, au determinat ca, prin caracterul conservator al deprinderilor „ortografice", semnele ѣ și ѧ să reprezinte noua realitate fonetică (*e*). Prin analogie, ѣ și ѧ ajung să fie folosite cu valoarea de „e" și în alte poziții fonetice. Ex.: *leși carѣ era haini* (326 v°), *altă oastѣ* (327 r°), *să nu știѧ nime* (328 v°), *prѣ Neculai vodă* (334 r°) etc. Uneori ѣ (ѧ) cu ѥ alternează pe aceeași pagină sau pe pagini apropiate și în același cuvînt: *boerii* și *boѧrii* (333 v°), *dѣsagi* (ms. 1298, f. 242 v°) și *desagii* (ib., 243 r°), *dres⟨e⟩ domnești* (doc. 42/LXXXIII, f. 2 r°) și *drѧs⟨e⟩* (ib.) etc.

Mult mai rar apar în scrisul lui Gherghel inovațiile populare **e⟩i** (ex.: *pri din gios*, 327 r°; *tinireți*, 333 r°; *vinind*, doc. 42/LXXXIII, 1 r°; *di doao părți* ib.) și **i⟩î** (ex.: *sîngur*, 328 r°; *tătarîi*, 329 v°; *30000 de tătarî* (ms. 1298, f. 242 r°), *Dialul Frasînilor* (doc. 42/LXXXIII, 1 v°: de 2 ori).

Labialele în poziția palatalizării sînt intacte, cu excepția lui *f*, care, destul de rar, apare trecut la *h*. În felul acesta, *f* alternează cu *h*, uneori în aceleași cuvinte. Ex.: ms. 253: *fiiară* (327 r°), *va hi* (336 r°), *va fi* (337 r°), *să fie* (424 v°); ms. 1298: *hier* (241 r°), *fiind* (244 r°, 244 v°), *ar hi fost* (244 v°).

Merită să fie subliniate, apoi, tendințele de abandonare a unor fonetisme vechi, generale odinioară, în favoarea unor forme noi, care, cu timpul, se vor impune ca norme supradialectale în limba literară. În locul mai vechiului **pîne**, întîlnim, la Gavril Gherghel, forma **piine** (ms. 253: f. 333 v°, 334 r°; ms. 1298: f. 247 r°). Alături de încă foarte frecventul *dz*, în cuvintele de origine latină, apar, mai rar, formele cu *z* (de ex., în ms. 253: **căzut-au**, 330 r°; cf. *au căzdut*, 331 r°). Fonetismele de tipul *îmbla* alternează în mod curent cu **umbla**, care vor cîștiga tot mai mult teren în limba literară; ex.: ms. 253: *îmbla* (327 r°), *s⟨ă⟩ umplus⟨ă⟩* (ib.), *de a umbla pentru domnie*, *a umbla pentru domniia Țării Muntenești* (332 v°), *au înblat* (335 v°), *umbla cu vicleșug* (442 v°).

Procentul inadvertențelor lingvistice este foarte redus la Gavril Gherghel. Ele apar cu totul întîmplător și, credem, se datoresc neatenției. Cîteva exemple: *cu alți boérii mari* (ms. 253, f. 336 v°; cu *ii* în loc de *i*), *multă bogăție și tîrguri de* **ai** *lui îi va da* (ib., f. 326 v°; *ai* în loc de *ale* sau, mai degrabă, în locul invariabilului *a*), *cu celalalt ceambul* / = detașament de pradă/, *a sultanului și* **ai** *voevoda Chiovschii* (ib., f. 329 v°; în fața secvenței slave *voevoda Chiovschii*, nici chiar construcția cu *a* nu e posibilă).

Am expus mai sus principalele tipuri de alternanțe și cîteva exemple de inadvertențe lingvistice din textele scrise de Gavril Gherghel. Pe lîngă acestea, există și alte situații, mai puțin reprezentative, asupra cărora nu e locul să ne oprim aici.

Problema care se pune este însă în ce măsură aceste inadvertențe și tipuri de alternanțe aparțin lui Gavril Gherghel. Nu cumva, măcar unele, trebuie să le atribuim autorului textului, deci, în cazul ms. 253, lui Neculce?

Întrucît, pentru cronica lui Neculce nu dispunem de o versiune anterioară aceleia cuprinse în ms. 253, e foarte greu de determinat

gradul de fidelitate a transcrierii cronicii de către Gavril Gherghel. Raportînd însă particularităţile grafice şi lingvistice ale paginilor scrise de Gavril Gherghel la limba lui Neculce din textele autografe ale acestuia [29], constatăm că limba lui Neculce are o tentă, pe de o parte — mai regională, pe de alta — mai arhaizantă decît textele transcrise de Gherghel. Sistemul lingvistic al lui Neculce este mult mai unitar decît acela al textelor copiate de Gavril Gherghel.

În ce priveşte inadvertenţele, acestea sînt însă destul de frecvente în scrisul lui Neculce [30].

Dacă ţinem seamă de textele necopiate ale lui Gavril Gherghel (vezi mai sus §§ 1.1, 1.2, 1.3), care prezintă mult mai puţine alternanţe grafice şi lingvistice (e adevărat că textele respective sînt şi mai scurte), putem afirma că, în textele sale copiate, Gherghel a realizat un sistem fonetic compozit: a combinat sistemul lui Neculce cu propriul sistem.

Atunci cînd am studiat comparativ versiunile scrierii costiniene *De neamul moldovenilor*, atrăgeam atenţia asupra numărului relativ mare de inadvertenţe fonetice şi morfologice şi de stilizări din versiunea corespunzătoare în ms. 1298 [31], deci în versiunea lui Gavril Gherghel. Dat fiind că, în acest caz, avem a face cu o copie cel puţin de mîna a cincea, e posibil ca măcar unele dintre inovaţiile întîlnite în versiunea costiniană din ms. 1298 să aparţină unui sau unor copişti anteriori.

5. În lumina inadvertenţelor variate şi foarte numeroase pe care le cuprinde partea transcrisă de copistul B a cronicii lui Neculce, partea copiată de Gavril Gherghel (copistul A) reflectă, prin alternanţele sale, tendinţe interne specifice limbii române literare din primele decenii ale sec. al XVIII-lea.

Caracterul ordonat al scrisului lui Gherghel poate să fie o chezăşie cu privire la atenţia cu care va fi copiat el textul marelui cărturar moldovean.

Oricum, contribuţia lui Gherghel în fixarea unui text canonic al cronicii, a unui text demn de încredere, îl diferenţiază net de contribuţia copistului B, ale cărui neglijenţe sînt regretabile.

În seria copiştilor angajaţi în alcătuirea miscelaneului 253, Gavril Gherghel se dovedeşte deci a fi, sub raport calitativ, principalul colaborator al lui Neculce în materializarea formei definitive a cronicii, în stabilirea textului care va servi apoi drept bază pentru o remarcabilă tradiţie manuscrisă şi, mai tîrziu, pentru o strălucită difuzare pe cale tipărită.

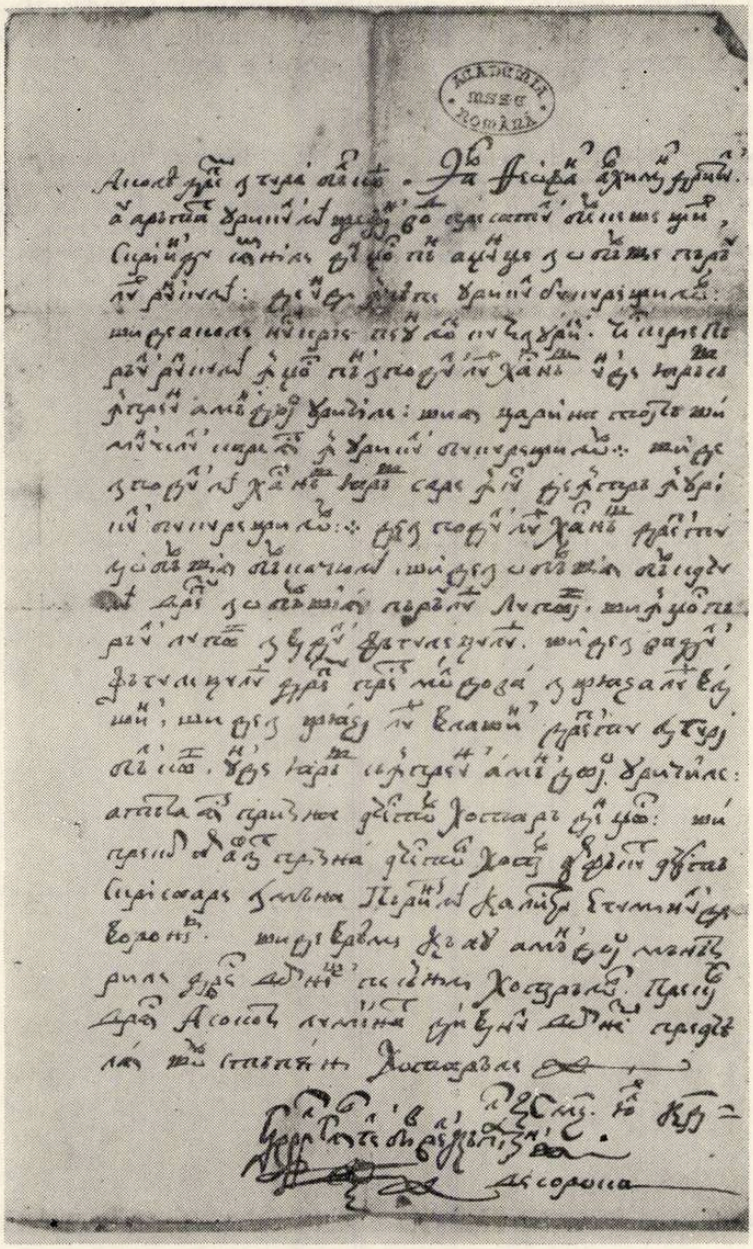
Bineînţeles că asemenea comportamente atît de diferite, cum observăm la copiştii operei lui Neculce, care au lucrat, într-un anumit fel, chiar sub supravegherea autorului, trebuie avute în vedere în editarea ştiinţifică a textului. Fiind categoric împotriva procedeului generalizării particularităţilor fonetice ale lui Neculce (din secvenţele autografe ale sale) în întreg corpul cronicii, noi pledăm pentru o delimitare a părţii fiecărui copist şi, după un examen al sistemului lingvistic şi grafic al

---

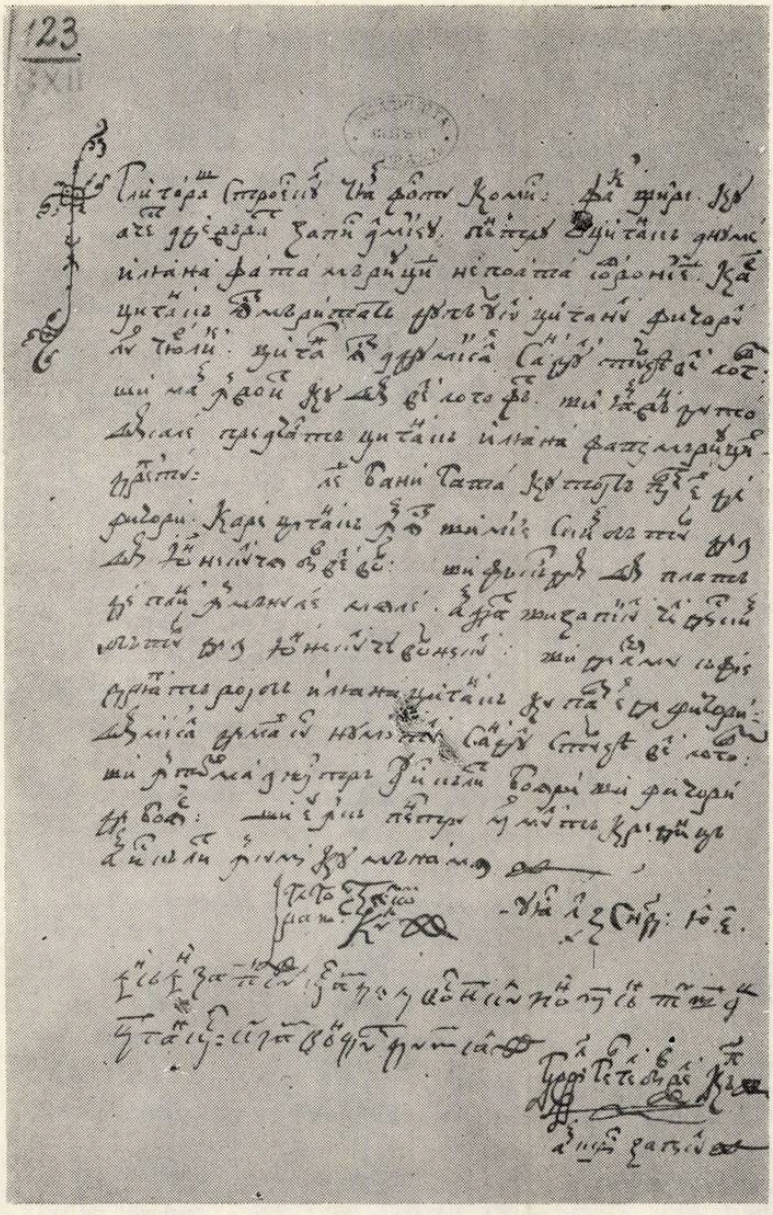
[29] *Crit. text.*, p. 357—360.
[30] *Crit. text.*, p. 359.
[31] Vezi *Crit. text.*, p. 298—302.

fiecărui copist în parte, pentru o transcriere fonetică interpretativă adecvată. Ediția „critică" pe care o preconizăm noi, îndreptînd erorile corijabile, trebuie să pună la dispoziția marelui public un text fără falsificări, un text pentru care însuși autorul a girat.

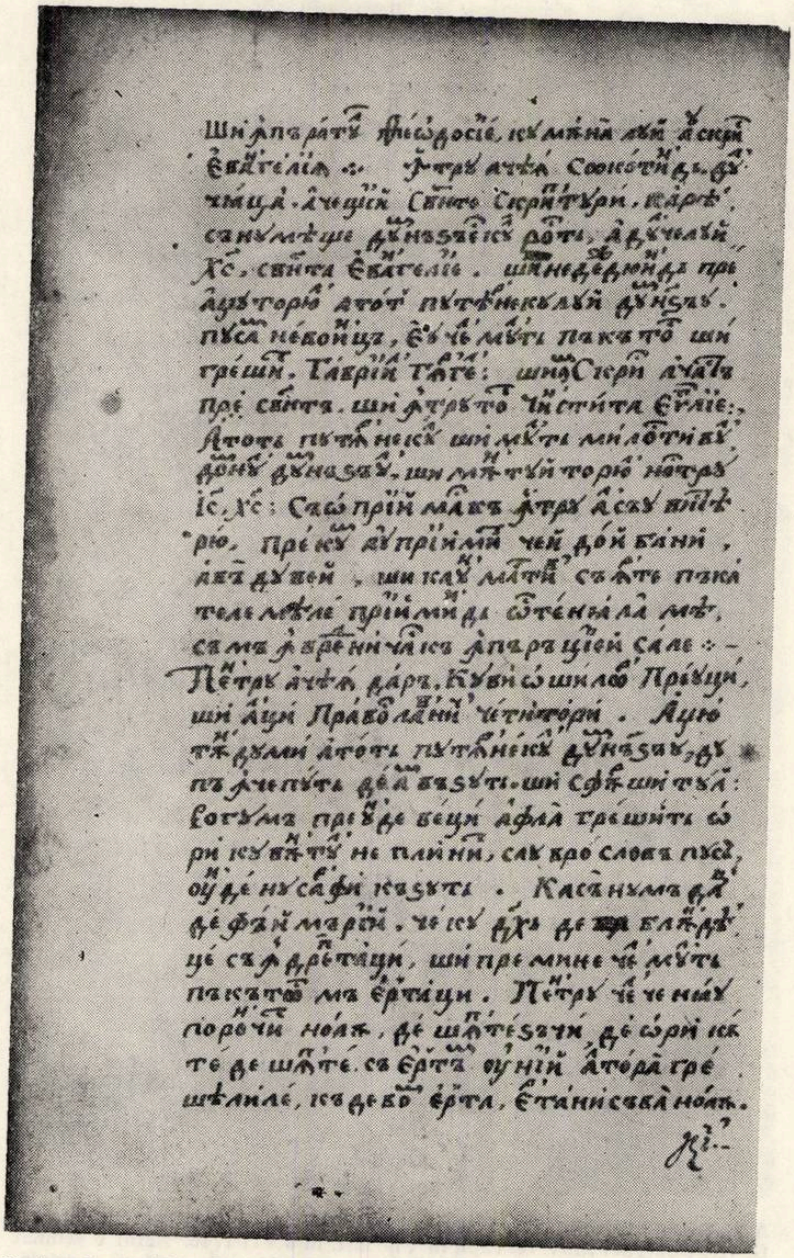
Abrevieri : *B.A.R.* = Biblioteca Academiei R. S. România (București). — *Cat. mss.*, III = *Catalogul manuscriptelor românești*, vol. III, de I. Bianu și G. Nicolaiasa, Craiova,1931. — *Copiști* = G. Ștrempel, *Copiști de manuscrise românești pînă la 1800*. Vol.I, [București] 1959. — *Crit.text.* = Liviu Onu, *Critica textuală și editarea literaturii române vechi. Cu aplicații la cronicarii moldoveni*. București, 1973. — *ms.* = manuscris(ul). — *mss.* = manuscrise(le).



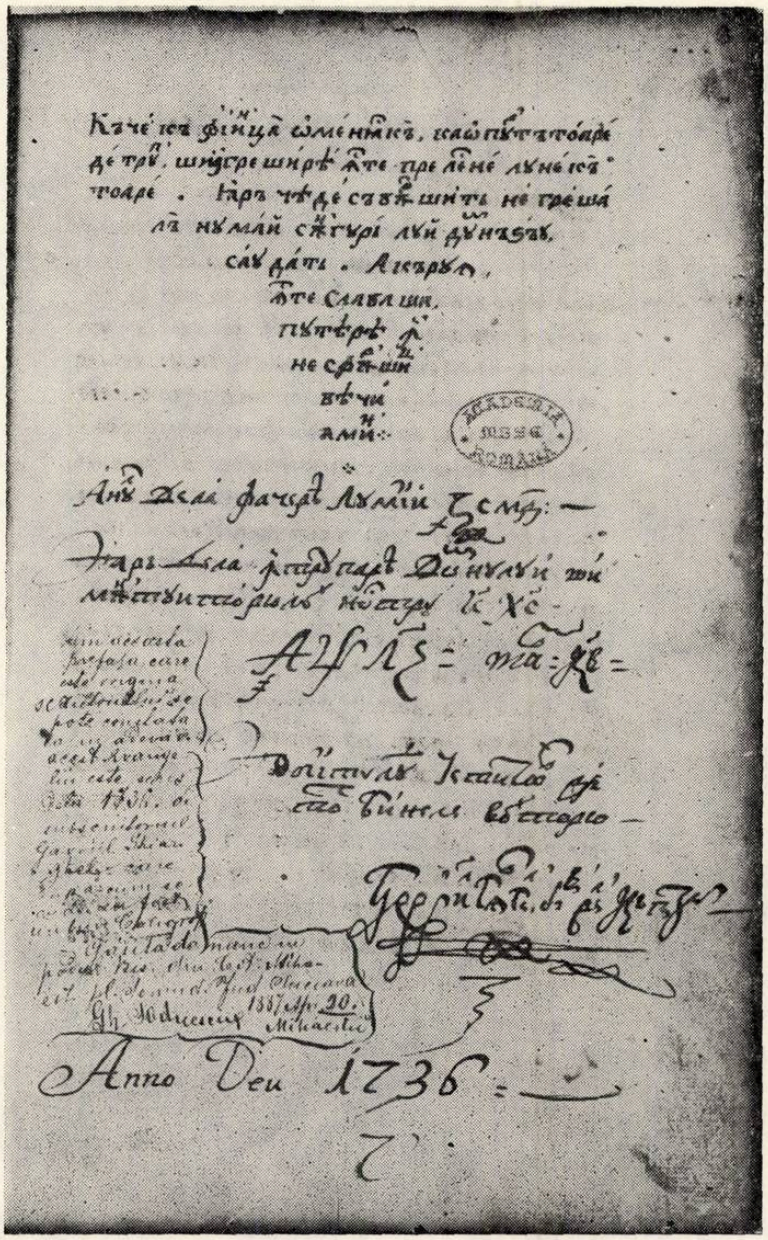
Decizie emisă, scrisă şi semnată de Gavril Gherghel ,,biv vel căpitan de Soroca'', la 24 VII 1738, cu privire la o restabilire de hotar între mănăstirile Voroneţ şi Moldoviţa. (B.A.R. — Doc. 42/LXXXIII).



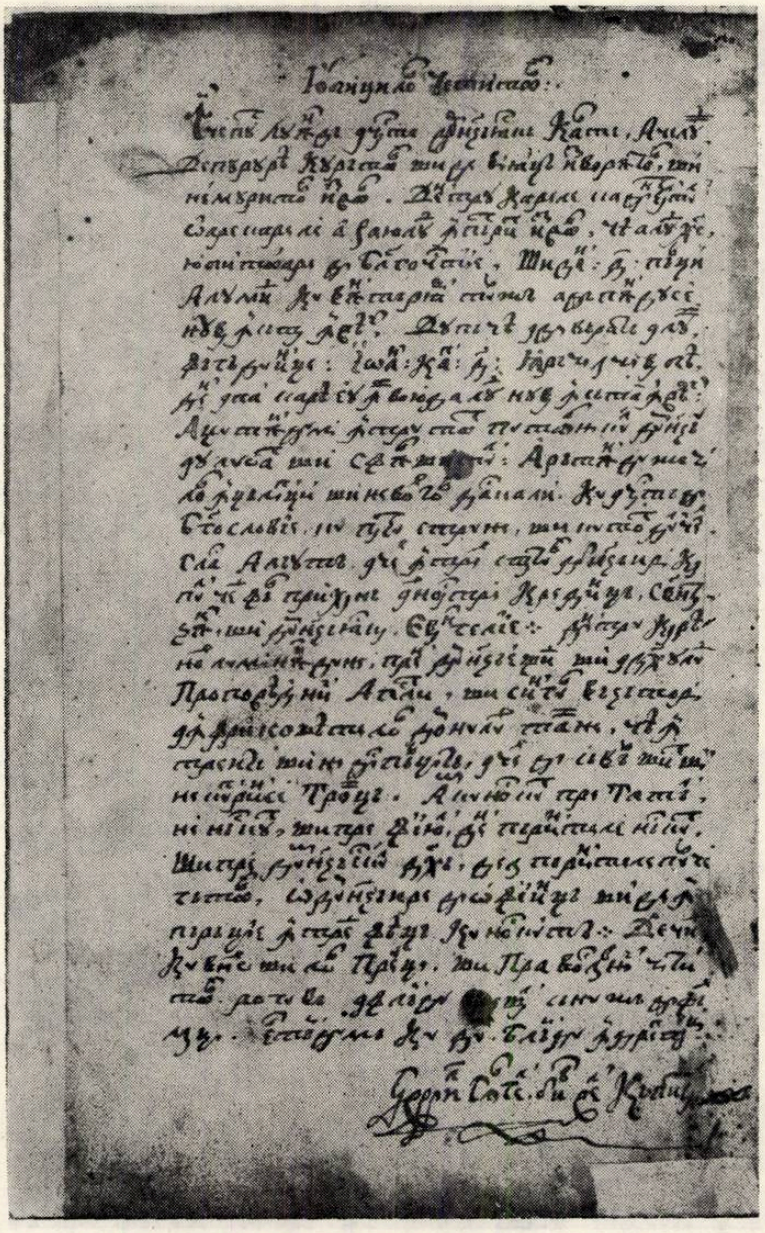
Adeverinţa fostului comis mare Gligoraş Stroescul, scrisă şi semnată de Gavril Gherghel „biv vel căpitan", la Iaşi, în 5 VII 1746. Actul e semnat şi de G. Stroescul şi are în final o apostilă autografă a acestuia. (B.A.R. — Doc. 123/CXII).



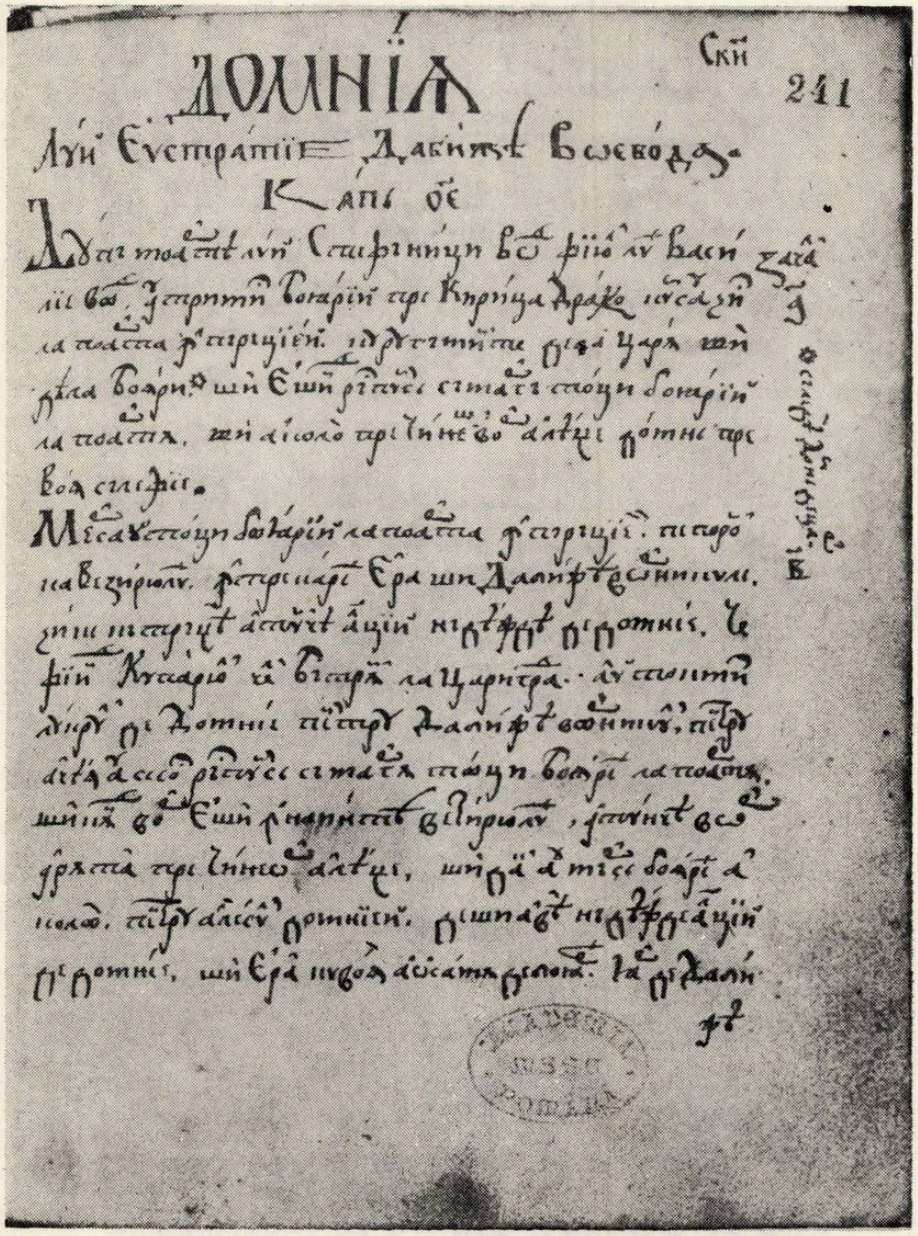
Prefaţa la un *Evangheliar* românesc din 1736, scrisă în numele lui Gavril Gherghel de un scrib necunoscut. (B.A.R. — Ms. rom. 761, f. 5v°).



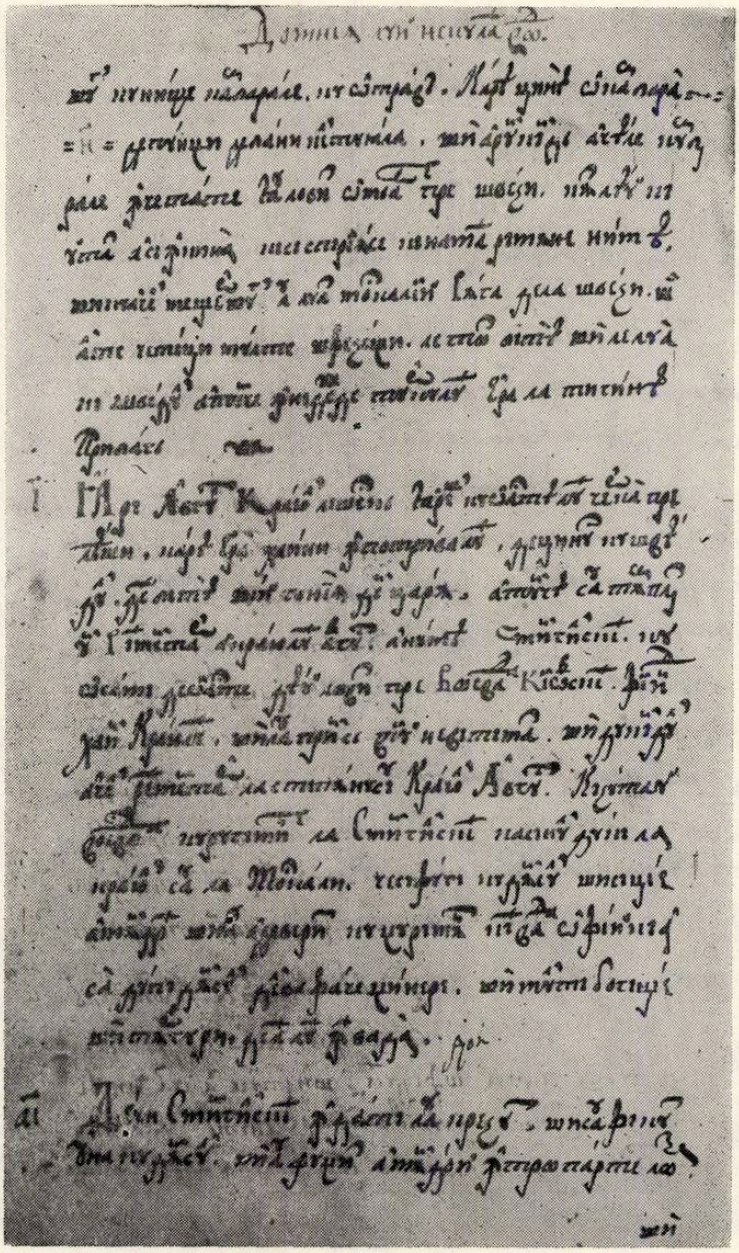
Finalul prefeţei la *Evangheliarul* din 1736, executat de acelaşi scrib necunoscut. În continuare : autograful lui Gavril Gherghel şi o însemnare tîrzie, din 1887, a unui posesor al cărţii. (B.A.R. — Ms. rom. 761, f. 6 r°).



Epilogul scris şi semnat de Gavril Gherghel la *Evangheliarul* românesc din 1736. (B.A.R. — Ms. rom. 761, f. 136 v°).



Începutul cronicii buhuşeşti din ms. rom. 1298 de la B.A.R. (f. 241 r°). Întreg miscelaneul este o copie realizată de Gavril Gherghel aproximativ în 1732.



Una dintre primele pagini ale părţii copiate de Gavril Gherghel din cronica lui Ion Neculce, în cadrul miscelaneului executat chiar pentru cronicar. (B.A.R. — Ms. rom. 253, f. 326 v°).

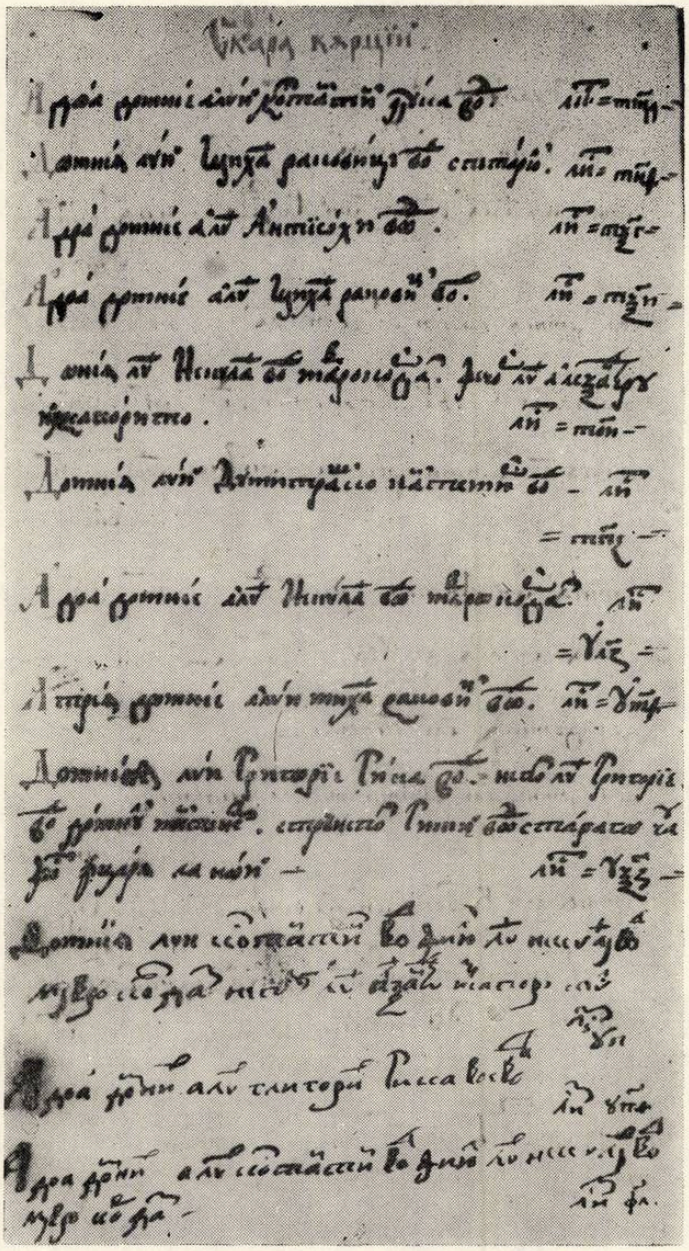


Tabla de materii a ms. rom. 253 de la B.A.R., scrisă, în cea mai mare parte, de Gavril Gherghel' dar terminată de alţi colaboratori ai lui I. Neculce. Pe ultima pagină (f. 4 v°), reprodusă aici, Gherghel mai scrie numai primele 14 rînduri.

MONOCHEROLEOPARDALUL

(Lecturi cantemiriene)

IOANA EM. PETRESCU

Cînd, în prefaţa *Istoriei ieroglifice*, Cantemir atrage atenţia cititorului că, precum „moimîţa omului, aşè eu urmele lui Iliodor, scriitorului *Istoriii ethiopiceşti*, călcînd, mijlocul istoriii la început şi începutul la mijloc (...) să stea am făcut" [1], el nu dă doar o regulă de lectură, ci încearcă să legitimeze, printr-un model cunoscut şi acceptat, un procedeu de construcţie caracteristic nu istoriei, ci eposului. În locul lui Heliodor ar fi putut să-l citeze, cu egală îndreptăţire, pe Homer sau pe Vergiliu, căci tipul de construcţie pe care Cantemir îl utilizează rupe linearitatea cronologică a istoriei printr-o inversare de planuri temporale, caracteristică epopeii în formele ei originare. Procedeul, un fel de rememorare [2], constă în întreruperea naraţiunii şi întoarcerea, prin intermediul amintirilor evocate de eroul central în faţa unor personaje-martor, spre un timp al originii acţiunii în desfăşurare. Evenimentele evocate constituie obîrşia, cauza primă a prezentului, pe care îl explică, — de unde necesitatea reliefării lor prin schimbarea naratorului (cu un narator implicat, care e unul dintre personaje) şi prin poziţia centrală, privilegiată pe care o ocupă în cadrul structurii epice. Tipul de construcţie epică folosit în *Istoria ieroglifică* în umbra autorităţii lui Heliodor este similar celui din *Odiseea* sau *Eneida* : ca şi Ulise la curtea lui Alcinous, ca şi Enea la curtea Didonei, Inorogul se întoarce, în prezenţa Şoimului, spre cele ce sînt, pentru Cantemir, „începătura lucrului" sau „céle mai vechi şi de demult începuturi" [3].

În felul acesta, prin procedeul rememorării, în centrul *Istoriei ieroglifice* este plasată povestea unuia dintre cele mai tulburătoare personaje ale lui Cantemir, Monocheroleopardalul, oaia devenită pardos, adică povestea singurei jivine care şi-a schimbat, prin voinţă proprie şi prin acţiune, firea. Dacă ne mulţumim să vedem în *Istoria ieroglifică* un pamflet politic sau o istorie în travesti animalier, povestea Monocheroleopardalului nu e decît transpunerea în registru alegoric a spectaculoasei ascensiuni politice a lui Constantin Cantemir. Dar o asemenea rapidă schimbare de stare socială este ea însăşi, pentru D. Cantemir, punct de pornire al unei meditaţii asupra raportului dintre firea (sau

---

[1] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, ed. P. P. Panaitescu şi I. Verdeş, Buc., EPL, 1965, vol. I, p. 4.

[2] Utilizarea rememorărilor în epopee am urmărit-o în lucrarea ns. *Ion Budai-Deleanu şi eposul comic*, Cluj, Dacia, 1974.

[3] D. Cantemir, *op. cit.*, vol. II, p. 40—41.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 1, p. 103—107, Bucureşti, 1976.

natura) și destinul social al ființei umane. O meditație pe o temă tradițională, prezentă în literatura română și în subtextul *Letopisețului* lui Miron Costin. Dar diferența de atitudine pe care cei doi scriitori o aduc față de problema realizării prin acțiune a naturii umane este frapantă, și ea ni se pare extrem de instructivă pentru definirea unei schimbări de mentalitate. Pentru Miron Costin, ierarhia socială este e emanație divină [4]; ca atare, ordinea socială e imuabilă și ei trebuie să-i corespundă, într-o coincidență perfectă, ordinea morală, ambele reflectînd o riguroasă ierarhie a naturilor sau „hirilor" umane. Personajele lui M. Costin au „hire de domn" sau „hire de boier" și ele nu își pot trăda, nepedepsite, natura. Materia *Letopisețului* este, în mare măsură, tocmai analiza unui lung șir de erori care tulbură ordinea lumii, ducînd spre „cumplite acestea vrémi de acmu" [5]. Sînt erori mărunte, cu valoare numai de pildă, atunci cînd oamenii ce le săvîrșesc sînt mărunți (o slugă de-a lui Radu Vodă, înnobilată la cererea boierilor, trezește foarte curînd mînia domnului pentru că, neputînd să-și schimbe natura odată cu schimbarea rangului, sluga boierită dovedește că nu are „hire de boier"). Dar cînd cei care păcătuiesc împotriva firii corespunzătoare rangului lor se află în fruntea țării, pedeapsa va lovi, odată cu vinovatul, întreaga țară. „Cumplitele vremi" abătute asupra Moldovei își au începutul în eroarea tragică a unui domnitor; este vorba de Vasile Lupu, care și-a nesocotit, în două rînduri, firea de domn: o dată, încercînd s-o depășească și rîvnind la pămîntul străin al Munteniei, „ca omu cu hire înaltă și împărătească mai mult decît domnească" [6]; a doua oară, înjosind-o printr-o mezalianță, adică prin încuscrirea cu hatmanul Hmil cel cu „hire de hiară" [7], de la care așteaptă întărirea puterii sale militare.

În *Letopisețul* lui Miron Costin cauzalitatea istorică e reductibilă la o cauzalitate morală. Păcatul — eroare tragică — se află în „neștuitoare hirea omenească", surdă la glasul virtuții mîntuitoare a înțelepciunii, care e cunoaștere de sine, deci cunoaștere și respectare a „hirii" date fiecăruia [8]. Sinonimia ideală între rang și „hire" dovedește că, pentru Miron Costin, conceptul de *hire* are o semnificație supraindividuală, categorială. Individul nu are decît libertatea de a-și cunoaște „hirea" prescrisă prin rang, reeditînd cu înțelepciune, conform pildelor canonice, tiparul ideal al categoriei căreia îi aparține.

O asemenea sinonimie între natura individuală, redusă categorial, și rangul social pare să funcționeze, pînă la un punct, și în *Istoria ieroglifică*. Jivinele lui Cantemir sînt riguros clasificate în trei „tagme": puternice animale de pradă în tagma întîia, animale „carele pre cît sînt

---

[4] Nu numai domnia, ci și instituția politică a *sfatului* este, la M. Costin, de drept divin: „Că pentru acéia au dat Dumnedzău să aibă împărații, craii, domnii, cîrmuitorii țărîlor să aibă svétnici pre lîngă sine..." v. M. Costin, *Opere*, ed. critică P. P. Panaitescu, [București], ESPLA, 1958, p. 122.

[5] M. Costin, *op. cit.*, p. 42.

[6] *Ibid.*, p. 113.

[7] *Ibid.*, p. 135.

[8] De aici, funcția de *magistra gentium* a istoriei: „că létopisețile nu sintu numai să le citească omul, să știe ce au fost în vrémi trecute, ce mai mult să hie de învățătură (...) ce va urma hie cine: domnul den faptele domnilor (...) să ia urmă de viiață, boierii urmîndu pre boierii cei cinstiți și înțălepți, slujitoriu a slujitoriu, că cineși după breasla sa, cine urmadză pre cel cinsteș, cinstit, cine urmadză pre cel rău, rău ieste și rău să va săvîrși" (*op. cit.*, p. 184)

vînătoare, pre atît să pot şi vîna" în tagma a doua şi, în sfîrşit, în „a triia tagmă şi céle mai de jos praguri (...), jiganiile şi păsările carile *în sine vreo putere nu au, nici duh vitejesc sau inimos poartă*, ce pururea supuse şi totdeauna în cumpăna morţii dramul vieţii li se spîndzură" [9]. Apartenenţa individului la una din cele trei tagme e dată de natura sau „hirişia" lui, a cărei esenţă ideală o rezumă *numele*, „de vréme ce *tot numele hiriş scurtă hotărîrea lucrului ieste*" (s.n.) [10]. Desemnînd, *sub specie ideae*, apartenenţa individului la categorie, „hirişia să cuvine totului, fietecăruia şi pururea", determinînd „agonisirea", ca o emblemă a calităţii prin excelenţă definitorii, a „numelui neamului" [11]. (Reducţia individului la categorie face dealtfel posibil tipul de alegorie din *Istoria ieroglifică*, în care personajele primesc numele unei *speţe* animale, rezervîndu-li-se eroilor de excepţie — precum Inorogul — rolul unor animale fabuloase, deci libere faţă de ordinea naturii, adică *lipsite de specie).*

Dacă în romanul lui Cantemir se produc (ca şi în *Letopiseţul* lui Costin) neconcordanţe între tagma căreia unul dintre personaje îi aparţine prin „hirişia" lui şi rolul pe care acelaşi personaj ajunge să-l ocupe în ordinea lumii, faptul nu determină modificări în natura individului, ci —ca şi la Costin— perturbări în ordinea lumii. Prigonirea şi prinderea Inorogului, care ia înfăţişarea unei catastrofe cosmice, dezrădăcinînd lumile şi răvăşind zodiile [12], e declanşată, în ultimă instanţă, de o asemenea anomalie, pentru că ea se datorează Corbului, „carea măcar că era din tagma a doua, însă *cu o întîmplare* (s. n.), pre acea vréme epitrop Vulturului era" [13]. Rod al *întîmplării*, domnia Corbului e o încălcare a ordinii legice şi nicidecum o modificare a naturii personajului incriminat, „că firea în lucruri nu în céle ce-şi răduce, ce în céle ce ieste să socoteşte. (Că tîmplările, precum vin aşé să şi duc, deasupra ipohimenului, nicicum fiinţa stricîndu-i)" [14]. O anomalie similară, de astă dată însă comică prin natura caricaturală a personajului-marionetă, complet inconştient de sine (nu-şi cunoaşte nici numele [15]) reprezintă domnia — impusă de Corb — a Strutocamilei.

Ca şi Corbul, ca şi Strutocamila, Monocheroleopardalul ajunge să joace un rol pentru care nu era destinat prin naştere, ieşind în afara tagmei lui — cea a jigăniilor lipsite de „duh vitejesc sau inimos". Şi totuşi,

---

[9] D. Cantemir, *Istoria ieroglifică*, vol. I, p. 33.

[10] *Ibid.*, vol. I, p. 110.

[11] *Ibid.*, vol. I, p. 62.

[12] Bocetul universului schiţează un timp apocaliptic al Corbului—Anticrist: „Tot dobitocul ceresc glasul să-şi sloboază (...). Cloşca puii răzsipască, Lebăda Lira să-şi zdrobască, Leul răcnască, Taurul mugească, Aretele fruntea să-şi slăbască, Racul în coajă neagră să să primenească, Capricornul coarnele să-şi plece, Péştii fără apă să să înece, Gémenii să să desfrăţască, Feciora frumuséţe să-şi grozăvască, cosiţa galbănă în negru văpsască, Scorpiia ascuţit acul să-şi tîmpască, Streleţul arcul frîngînd, ţinta nu lovască, Cumpăna dreptatea nu mai arete, Apariul topască-să-n séte (...) Singur numai Corbul vesel să crăngăiască (...). Stihiile toate tocmirea să-şi piardză, orînduiala lumii în veci să nu mai vadză, toate îndărăpt şi-n stînga să să-nvîrtejască, de jeale să să uluiască, de ciudă să să amurţască (...) Munţi, crăpaţi, copaci, vă despicaţi, pietri, vă fărîmaţi!" v. Cantemir, *op. cit.*, vol. II, p. 137—139.

[13] *Ibid.*, vol. I, p. 55.

[14] D. Cantemir, *op. cit.*, vol. I, p. 68; în glosar (I, p. 26), „ypohimenul" e definit, aristotelic, drept „lucrul ce dzace supt altul, ca cum ieste materia supt formă...".

[15] *Ibid.*, vol. I, p. 79; „Cum te cheamă? pe Strutocamila întrebară. Iară ea răspunsă: Eu pe mine niciodată nu mă chem (...), ce alţii pre mine „o, dumneata" mă cheamă".

ascensiunea Monocheroleopardalului, recapitulată de Inorog în fața Șoimului, are o cu totul altă semnificație decît întîmplătoarea și — aberanta — ascensiune a Corbului sau a Strutocamilei. Povestea Monocheroleopardalului e prefațată de Inorog printr-o dezbatere a raportului dintre determinare și libertate, dezbatere menită să pună în evidență — pornind de la teza canonică a liberului arbitru — deplina libertate de voință și de acțiune a ființei umane : „Toate lucrurile firești cîte soarele véde (...) fără pricinitorul clătirii lor nu numai a nu fi, ce aşéși nici a să gîndi pot. Una numai și acéia singură *slobodă voința muritorilor* ieste, carea fără nici o pricină și fără altă îndemnare a sa hirișă clătire are și *singură șie și clătitoriu și clătire a-și fi și a-și face poate*" (s.n.)[16]. În opoziție cu obiectele naturii, care există doar în conformitate cu o determinare ce le rămîne exterioară, ființa umană se bucură de o deplină libertate în a se autodetermina. Iată o afirmație pe care nici exemplul Corbului, nici cel al Strutocamilei — naturi „categoriale" — nu ar putea-o susține. În schimb, povestea Monocheroleopardalului este istoria unor „preobrajenii" — a unor „schimbări la față" — care ilustrează în mod exemplar teza libertății umane, adică a libertății individului de a-și depăși „categoria", devenind, din simplă creatură, creator al destinului său. „Zămislit de oaie", eroul istorioarei este, inițial, „și la chip, și la fire, mielușel", menit prin natură (prin „chip și fire") să ajungă doar „în fruntea a tuturor agreților"[17]. Dar berbecelui bătăios îi iese în cale, *întîmplător*[18], o aventură puțin obișnuită : în fapt de seară, „cînd dzîua cu noaptea să îngîna", aretele confundă „un lup vrăjmaș și lacom din fire", venit să atace turma, cu un berbec dornic de luptă. Grație acestei confuzii, el va întîmpina lupul „ca pe un arete" și îl va birui în luptă. Fericita aventură ar rămîne fără consecințe („că tîmplările, precum vin, aşe să și duc deasupra ipohimenului, nicicum ființa stricîndu-i"), dacă eroul n-ar transforma întîmplarea în prilej de *cunoaștere* ; abia „mai tîrdziu, vitejiia ce făcusă cunoscînd", personajul trăiește prima sa metamorfoză, schimbîndu-și natura de oaie și „luînd firea lupului". În cazul Monocheroleopardalului, întîmplarea are doar rolul de a-i prilejui eroului cunoașterea propriei libertăți. E o cunoaștere la care nici Corbul (ajuns epitrop din întîmplare, dar rămas tot Corb), nici Strutocamila (care nu-și cunoaște pînă la sfîrșit numele), nu ajung, rămînînd, și unul și celălalt, la vechea lor natură „categorială" dată prin naștere.

După prima „preobrajenie", berbecele devenit lup își construiește o biografie și își propune un destin. Se va măsura, rînd pe rînd, cu dușmani tot mai puternici și, biruindu-i, își va modifica natura, îmbogățind-o cu „duhurile" celor învinși ; „Aşédară, toate firile într-una boțind, blîndețea oii, înțelepciunea lupului, cunoștința pardosului, greuimea filului, iuțimea inorogului și vîrtutea leului în sine nebetejite și nesmintite la feriia și, din dzi în dzi încă mai adăugîndu-le, la stepăna cea mai de sus le înălța și le suia"[19]. Personajul astfel zămislit — prin cunoaștere și acțiune — nu mai e nici oaie, nici lup, nici pardos, nici leu ; el nu mai e, în fond, reductibil

---

[16] *Ibid.*, vol. II, p. 38.

[17] Cantemir, *op. cit.*, vol. II, p. 42.

[18] Despre accepțiile umaniste ale termenilor de întîmplare și de noroc la D. Cantemir, v. Petru Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, București, Minerva, 1972 (cap. *De fortuna*).

[19] D. Cantemir, *op. cit.*, vol. II, p. 46.

la nici una din categoriile naturii, pe care le însumează însă într-o creaţie proprie. Metamorfozele personajului sînt sintetizate într-o nouă natură, consfinţită prin dublul nume pe care el — nenumit la început — şi-l va atribui singur: „Firi, duhuri şi puteri ca acéstea născutul miel în sine strîngînd şi alcătuind, doaî hirişe numere şi le-au împărţit: Provatolicoelefas, altul Monocheroleopardalis" [20].

Este demnă de atenţie insistenţa cu care Cantemir revine, în finalul istorioarei, asupra unui amănunt-cheie: Monocheroleopardalul este —ni se reaminteşte — „născutul miel". Biografia Monocheroleopardalului nu constă în dezvăluirea unei vocaţii eroice ascunse; el nu e, iniţial, „la chip şi la fire" nimic altceva decît „mielușel". Singura vocaţie pe care biografia Monocheroleopardalului o dezvăluie este aşadar vocaţia ascunsă dar definitorie a naturii umane în general: aceea a libertăţii. Cedînd unei mentalităţi pe care *Istoria ieroglifică* o depăşise, D. Cantemir va atribui mai tîrziu tatălui său o origine aristocratică. Dar cea mai frumoasă „biografie" a lui Constantin Cantemir rămîne biografia de condotier a Monocheroleopardalului născut miel, şi ea nu e rodul venităţii de castă, ci expresia unui sublim orgoliu. Prin ea, cultura română încorporează idealul individualismului renascentist, emancipîndu-se de viziunea fatalistă din universul tragic al lui Miron Costin. Pilda Monocheroleopardalului, care se constituie, prin procedeul rememorării, ca nucleu al *Istoriei ieroglifice*, plasează în centrul cărţii lui Cantemir viziunea libertăţii umane.

[20] *Ibid.*, vol. II, p. 45.

SINTAXA NARATIVĂ A *ISTORIEI IEROGLIFICE:* STRUCTURILE DISLOCATE

DRAGOŞ MOLDOVANU

Una din ideile cel mai fecunde ale structuralismului este ipoteza repetabilităţii tipurilor relaţionale la toate nivelele lingvistice ale textului, fapt care le conferă o structură analogă. Fenomenul, numit *izomorfism*, explică într-o manieră satisfăcătoare solidaritatea acestor nivele, chiar dacă paralelismul configuraţional nu este absolut, ci coexistă cu asimetria. „Ideea aceasta a izomorfismelor, arată Maria Manoliu Manea, nu trebuie înţeleasă ca o nivelare calitativă a componentelor limbii, ci ca o formă de manifestare a *unităţii de organizare* a lumii materiale [s.a.]"[1].

Structura monotipă angajează şi planul superior, al *enunţării* sau *suprasintactic*. „Orice enunţ complet, remarca B. Potier, este exploatarea unor combinaţii fundamentale în număr foarte redus. Limba îşi repetă structura sa fundamentală în procedeele sale de dezvoltare"[2]. Inovaţia centrală a semioticii este tocmai extinderea conceptului de repetiţie funcţională (sau transpoziţie) la nivelul unităţilor transfrastice ale textului literar.

Convinşi de identitatea tipurior de relaţii în ansamblul operei, semioticienii susţin că unităţile poetice nu sînt decît proiecţii ale schemelor sintagmatice (*patterns*)[3], că există „o sintaxă narativă" analogă „sintaxei frastice"[4], un „izomorfism al diviziunilor textuale şi diviziunilor narative"[5] şi, implicit, „figuri ale povestirii" similare figurilor sintactico-stilistice[6]. Referindu-se la „povestire" (*récit*), Michel Arrivé arată că, „în anumite privinţe, textul literar este comparabil cu o frază mare, sau cu o înlănţuire (discursivă) a unui număr limitat de fraze mari" (= secvenţe) care, fiecare, „pot fi descrise la fel ca şi fraza", utilizînd procedee şi noţiuni similare celor ale analizei sintactice propriu-zise[7]. Gérard Genette este de părere

---

[1] Maria Manoliu Manea, *Structuralismul lingvistic* (*Lecturi critice*), Bucureşti, 1973, p. 95.

[2] Bernard Pottier, *Introduction à l'étude des structures grammaticales fondamentales*[2], Nancy, 1964, § 7.3.

[3] A.-J. Greimas, *Lingvistica structurală şi poetica*, în vol. *Poetică şi stilistică*, Bucureşti, 1972, p. 246–247; H. Weinrich, *Intervenţie* în ACILFR XII_2, p. 570; Tzvetan Todorov, *Connaissance de la parole*, în „Word", XXIII, 1967, p. 509–510.

[4] Laurent Jenny, *La surréalité et ses signes narratifs*, în „Poétique", 16, 1973, p. 513–514.

[5] Philippe Hamon, *Un discours contraint*, ibidem 16, 1973, p. 421.

[6] Tzvetan Todorov, *Littérature et signification*, Paris, 1967, p. 70; Grupul μ, *Retorică generală*, Bucureşti, 1974, p. 257.

[7] Michel Arrivé, *La sémiotique littéraire*, în *Le Langage* (col. *Les Dictionnaires du savoir moderne*, Paris, 1973, p. 273).

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 1. p. 109–123, Bucureşti, 1976.

că povestirea se supune unor „restricții combinatorii foarte asemănătoare celor impuse de corecția sintactică și semantică" și că are propriile sale „criterii de « gramaticalitate »" ; într-un amplu studiu consacrat romanului proustian, el își propune „să organizeze, sau măcar să formuleze problemele de analiză a discursului narativ după categoriile împrumutate din gramatica verbului"[8]. Sintetizînd aceste preocupări, Michael Riffaterre observă că „asistăm la un efort de lărgire a aplicării sintaxei la unități verbale care depășesc limitele frazei [...] Scopul este deci crearea unei lingvistici a unităților mai largi, povestirea, descrierea etc."[9]. Noua știință este o veritabilă „translingvistică", o „lingvistică a discursului"[10] care, în pofida contestărilor, reușește să aducă un plus de precizie conceptului mult prea vag de „sistem al operei" și un plus de formalizare analizelor.

Dar aplicațiile noțiunii de izomorfism nu se limitează la planul sintagmatic al expresiei literare, adică al semnificantului narativ, ci se extind asupra domeniului conținutului, al semnificatului narativ (sau „diegezei"), prin care se înțelege ansamblul evenimentelor relatate, privite ca transfigurări estetice ale celor reale[11]. Deși respingea ideea unității structurilor sintactice, Mukařovský admitea că, „pentru teoria literaturii, omogenitatea structurii semantice a propoziției și a unităților semantice superioare sau chiar a textului întreg costituie o premisă foarte importantă de lucru"[12]. Conținutul, arată Genette, nu poate fi exprimat de limbaj decît articulîndu-l, iar această articulare se face printr-un sistem analog de forme[13]. Maurice-Jean Lefebve consideră că și la acest nivel „se pot găsi aceleași structuri ca și la cele inferioare"[14], așadar „figuri ale diegezei" analoge figurilor frastice. În sfîrșit, s-a reluat și ipoteza glosematică a izomorfismului dintre expresie și conținutul narat (adică „figurile tematice sau ideologice din structurile trăirii profunde pe care o exprimă și o realizează prin ea"), care este și „singurul criteriu valabil al calității"[15].

Așadar, orice operă se caracterizează printr-o „omologie de structură" a tuturor planurilor, care determină solidaritatea lor „naturală". Factorul centripet este fenomenul de *conversiune*, adică de extensie tipologică a procedeelor elementare, de la nivelele inferioare ale textului narativ, la cele superioare. Orice descriere sistematică a operei, realizată din perspectivă semiotică, trebuie să pornească de la baza însăși a extensiilor pentru că, deși procedeele își schimbă condițiile de manifestare, aplicîndu-se unor unități de rang și de tip diferit, ele își mențin totuși atît expresia cît și funcția lor primară.

---

[8] Gérard Genette, *Figures*, II, Paris, 1969, p. 93; III, Paris, 1972, p. 75.

[9] Michael Riffaterre, *Essais de stylistique structurale*, Paris, 1971, p. 264.

[10] Gérard Genette, *Structuralismul și critica literară*, în vol. *Poetică și stilistică*, p. 285.

[11] Despre *diégèse* sau *histoire*, în opoziție cu *récit* și cu *narration* (= actul narativ ca atare, sau ansamblul situațional în care are loc povestirea), a vorbit mai întîi Genette în *Figures*, II, p. 50 și urm., III, p. 72. În ce ne privește, vom accepta *diegeza* ca desemnant al conținutului narativ, *narațiunea*— al expresiei narative, iar *narrarea* al actului narativ ca atare.

[12] Jan Mukařovský, *Studii de estetică*, București, 1974, p. 404.

[13] Gérard Genette, *Figures*, II, p. 19.

[14] Maurice-Jean Lefebve, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchatel, 1971, p. 23.

[15] Jean-Pierre Richard, *Considerații asupra poeziei moderne*, în vol. *Poetică și stilistică*, p. 567.

Pe acest fond unitar, care definește structura literară ca atare, se grefează inițiativa scriitorului, care are libertatea de a selecta și valorifica în manieră personală posibilitățile sistemului. Este limpede că nici o operă concretă nu poate fi integral izomorfă, adică nu poate include în planul inferior toate modalitățile expresive și, cu atît mai puțin, nu le poate extinde global în toate planurile superioare; s-ar ajunge la o redundanță absolută, care ar anula comunicarea însăși. Practic, opera se structurează prin selecție, extinzînd tipologic anumite procedee, în funcție de gradul lor de consonanță cu intențiile artistului, de adecvare la specificul său interior. Cînd un procedeu elementar nu este un produs fortuit, cu o poziție periferică în ansamblul textului, ci dimpotrivă, este „dominant" (R. Jakobson), adică efectiv centrat pe o constantă estetică a scriitorului și organic implantat în „idiostilul" acestuia, apare posibilitatea transpoziției lui în una și aceeași operă; cu alte cuvinte, el devine simultan prezent ca unitate stilistică favorită („stilem") și ca unitate estetică individualizantă („estem"). Un asemenea procedeu este, pentru Dimitrie Cantemir, hiperbatul, care nu numai că-i conferă frazei sale un relief cu totul particular[16], dar angajează și „compoziția" *Istoriei ieroglifice*, construită în întregime după tehnica structurilor dislocate.

În principiu, toate stilemele din microsistemul reliefării sintactice se pot aplica atît la nivelul inferior, al grupurilor propoziționale, cît și la nivel frazeologic. Așa, de ex., inversiunea transferată în planul frazei dă naștere perioadei de tip „inductiv", a cărei expresie minimală este [PS (= propoziție subordonată) + PP(= propoziție principală)]. Prin contrast cu fraza „deductivă", ea va evidenția ideea accesorie, exprimînd același conținut funcțional ca și inversiunea elementară. În mod analog, formula frazeologică a hiperbatului este perioada discontinuă, prin care subordonatele sînt încadrate între părțile principalei. Aceasta este, de fapt, perioada *stricto sensu*, care creează starea de tensiune specifică stilemului. Hiperbatul frazeologic poate fi definit, prin urmare, ca o construcție complexă care conține un hiatus în transmiterea informației. Cantemir ajunge la un grad superior de complicație, introducînd o întreagă perioadă în alta:

> „De vreme ce pre mine din ceata celor cu patru picioare mă lepădați (că în partea zburătoarelor sau să fiu, sau să fiu fost, nici chipul, nici firea mă arată), iată că urmadză ca în monarhiia celor de apă să mă dau (I, 48)".

---

[16] Hiperbatul propozițional produce reliefarea pozițională a termenilor prin spargerea coeziunii normale, atît a grupelor sintactice (de ex. „mai ades decît *al altora* ***cîteodată*** *prognostice fac*", I, 90, unde atributul este separat de nume și complementul de verb), cît și a celor morfosintactice (de ex. „*își* lauda *poftește*", I, 91, „de nu *s-ar fi* pre alb *clătit*", *ib.*); ultimul tip era cunoscut sub numele de *tmeză*. El se confundă adesea cu inversiunea și anastrofa (care este o specificare morfosintactică a acesteia) — pe de o parte — și mai ales cu epifraza (de ex. „frumoasă femeie și aceea, și bogată") — pe de alta. Dar, în timp ce hiperbatul este o construcție sintetică, prin care se suspendă efectiv sensul pînă la apariția regentului, epifraza este o construcție analitică, prin care se adaugă un termen suplimentar unei comunicări finite (preluînd schema tipică a contaminării populare: „era o femeie frumoasă aceea" + „era o femeie bogată)". Pentru detalii, vezi Dragoș Moldovanu, *Influențe ale manierismului greco-latin în sintaxa lui Cantemir: hiperbatul*, în vol. *Studii de limbă literară și filologie*, I, București, 1968, p. 25—50. Exemplificările din acest articol se fac după ediția lui P.P. Panaitescu: Dimitrie Cantemir, *Istoria ieroglifică*, București, 1965, 2 volume.

După cauzala care deschide perioada matrice, urmează perioada a doua, conținînd în protază două perioade coordonate disjunctiv, iar după apodoza perioadei secunde urmează apodoza primei. Acest tip de incidență parantetică, în strînsă dependență semantică față de perioada dislocată, era numit *parembolă* (παρεμβολή).

Prin hiperbatul parantetic propriu-zis se produce nu numai o întrerupere sintactică, dar și a narației, în sensul că disjunctorul se dispune în alt registru al comunicării:

> „Vulpea carea (precum mai denainte s-au pomenit) pentru slăbiciunea ce i să tîmplase, la adunare să se afle nu putusă *(că de multe ori cu prețul boalei statul iertăciunii să cumpără)*, prin scrisoare icoana inimii a-și arăta și măiestriile a-și arunca silind, poslanie ca aceasta trimisă (I, 209)".

Acest tip de hiperbat era cunoscut din antichitate și fusese descris în tratatele de retorică sub numele latinesc de *interpositio* și grecesc de *dialysis* sau *parenthesis* [17]. Se observase și faptul că este o „întrerupere de gîndire", adică o suspendare în planul narativ. Grupul μ încadrează paranteza între tipurile de adjuncție, deoarece produce „o supraîncărcare [a frazei] cu elemente anexe care se intercalează între părțile ei" *(op. cit.*, p. 109). Interpretarea, justă pentru parembolă, este însă nepotrivită aici, pentru că nu e vorba de o formulă de tip conjunctiv, ci de o segmentare a unei secvențe printr-o alta care nu se încadrează funcțional în noul context. Se poate observa din exemplul precedent că racordul dintre paranteză și protaza perioadei disjuncte, ca și cel dintre paranteză și apodoză este inexistent din punct de vedere sintactic: conjuncția *că* este o pseudocauzală, pentru că nu exprimă o determinare în cadrul narației, ci una heteroplană, între nivelul narativ și cel gnomic (al ideilor universal-directoare). Este vorba, deci, de o construcție de tipul [PS^1 # # PP^2 # PP^1] (în care # indică punctul de întrerupere secvențială, iar cifrele semnalează concordanțele de nivel), adică de o „deviație netă și provizorie în interiorul structurii perioadei"[18]. Paranteza are aceeași funcție ca și hiperbatul elementar, reliefarea tensivă a segmentului întrerupt care, prin însuși mecanismul suspendării, se impune memoriei; numai că, de data aceasta, el nu mai este un simplu termen, ci o întreagă secvență.

Hiperbatul se poate aplica și frazelor neperiodice, după formula structurală generală [PP + ... + PS], sau specificată [PP^1 # PP^2 # # PS^1], ca în exemplul următor:

> „În toată lumea și în tot locul lăcașul mieu gata și fără prepus ieste (că precum peștele în mare, așé înțeleptul în lume nici moșie, nici înstreinare are), pre carile nici mințile voastre cele înalte, nici sfaturile voastre cele adînci iată că a-l afla nu pot (I 204)".

---

[17] *Tratatul despre sublim*, XXII; Quintilian, *Arta oratorică*, IX, 3, 23; Richard Volkmann, *Die Rhetorik der Griechen und Römer*², Leipzig, 1874, p. 373; Heinrich Lausberg, *Handbuch der literarischen Rhetorik*, I, München, 1960, p. 358, 427—428; Ulrich Schindel, *Die lateinische Figurenlehren des 5. bis 7. Jahrunderts und Donats Vergilkommentar*, în „Abhandlungen der Akademie der Wiessenschaften in Göttingen", Phil-.hist. Klasse, 91, 1975, p. 231.

[18] Giacomo Devoto, *Studi di stilistica*, Florența, 1950, p. 59.

Și aici conjuncția *că* nu se justifică, iar reluarea prin pronumele relativ *(pre carile* se referă la *lăcașul*, nu la *peștele* sau *înțeleptul)* marchează categoric joncțiunea cu partea întreruptă. Este de observat că segmentarea nu creează o discordanță sintactică absolută, ci este compensată printr-o simetrie de construcție, dată de riguroasa integrare în schema paralelismului binar și de consecvența schemei inversive.

Dislocarea poate atinge un grad superior de complexitate cînd între părțile unei perioade se introduc succesiv mai multe sentințe, după formula [PS + ... + PS + ... + PP]:

„Iară armăsariului inimii viteze durere pintinii dîndu-i (că durerea în grabă mare vîrtute duhurilor și deznedejduirea mare vitejie inimilor aduce), așé ca cum preste simțirea sa ar fi fost (că întîmplările de năprasnă întîi purced fapturile, decie urmadză simțirile și gîndurile), așé de cu mare siială capul în sus ș-au ridicat, cît pre Lup mai sus decît sine l-au aruncat, apoi așé de sus, atîta de tare în pămînt l-au bușit, cît ca o căldare crăpată, de foame deșert coșul Lupului cu sunet l-au zvînănăit (I, 98)".

De data aceasta diferențierea sintactico-ideologică a textului este subliniată euritmic. Partea narativă manifestă o predilecție pentru ritmul amfibrahic al complinirilor *(așé ca cum preste simțirea; așé de cu mare siială; mai sus decît sine; atîta de tare; cît ca o căldare crăpată)* și anapestic al predicatelor *(ar fi fost; ridicat; l-au bușit;* (zvî)*nănăit)*, iar sentințele pentru ritmul peonic al complementelor *(duhurilor; inimilor; fapturile; gîndurile)* și amfibrahic al predicatelor *(aduce; urmadză)*. Ceva mai mult, ambele părți dublează efectul sonor prin asonanțe proprii, tonice în narație și atone în sentințe.

Caracterul arbitrar al conjuncțiilor introductive este cît se poate de clar în situații-limită, de bivalență a relației sintactice exprimate:

„De care lucru, urmadză ca și acmu *(că* cel într-una ispitit acela și în multe ispitit să crede) alcătuirea siloghismului arătătoriu să încheie înșelătoriu și sentențiile filosofești în bolbăieturi sofisticești să să prefacă (II, 179)".

Propoziția aforistică ne apare mai întîi ca o completivă directă, dar după închiderea parantezei ne dăm seama că interpretarea a fost incorectă, pentru că suspendă nexul narativ; va trebui să revenim și să facem abstracție pur și simplu de sentință pentru a sesiza adevăratele completive („urmadză ca alcătuirea să încheie [= să sfîrșească]... și sentențiile ...să să prefacă"). Ca și hiperbatul propozițional, cel narativ este un polisintaxem, o construcție susceptibilă de interpretări duble și chiar contradictorii. Cît privește topica ansamblului, se observă că hiperbatul apare pe fondul unui dublu chiasm, pentru că sensurile ascendent și descendent se succed alternativ.

Facultativitatea conjuncțiilor *că* și *căci* îl determină pe scriitor să renunțe uneori la ele; prin aceasta, raportul de dependență al planurilor este, formal, suspendat:

„Așédară, iubita mea, în toate împotrivnicele fortuni nedespărțită soție, din toate prepusurile ieșind, curata mea cătră tine inimă, precum ieste, cunoaște *(precum Hulpea mai mult în șuvăiți decît în fugă nedejduiește, așé inima vicleană mai mult acoperit decît aieve*

grăiește) și spre rîdicarea a cădzutelor cinstei a tot neamul dobitoacelor și jigăniilor, pre cît poți în lucru și în cuvînt, te nevoiește (că toată slava și lauda numelui cea mai de frunte ieste, cînd cineva cu ostenințele carile pentru moșiia sa sudorile ș-au vărsat și pentru neamul său toate primejdiile în samă n-au băgat) (I, 60—61)".

Cea de-a doua paranteză este doar aparent motivată sintactic; în realitate, ea este tot facultativă, o epifrază suprasintactică (la nivelul enunțării). În planul integral al textului, succesiunea structurilor de acest gen duce și ea la formula hiperbatului narativ, adică [TN + ... + TN + ... + TN + ...], unde TN = text narativ:

„De care lucru socotesc urechile de grețoasă cuvintele ei cu alt chip să vă curățiți (că pre cît de greu bucatele vîrtoasă stomahului slab aduc, pre atîta nesuferire aduce și cuvîntul nealcătuit la urechea bine ascultătoare). Adecă, întîi, de ieste cu putință, așéși de tot și întrebarea voastră, și răspunderea ei de tot să să curme (că sufletul înțelept pre cît gura cuvinte rele a nu grăi, pre atîta și urechile voroave fără folos a nu audzi își oprește) (I, 78—9)".

Formula structurală specifică a textului este [TN^1 # TS^1 # TN^2 # TS^2] (unde TS = text sentențios) și relevă includerea hiperbatului narativ în schema generală a paralelismului narativ. Independența parantezei sentențioase este subliniată alteori poligrafic, prin limitarea între semnele punctuației forte:

„Și cine în mijlocul lor a intra va îndrăzni? (Că mai greu nu ieste de giudecat decît pîra între doi priietini — ales împărați fiind — a căuta, căci cineva între doi nepriietini pîra alegînd, pre unul priietin poate să facă, iară dintre doi priietini unul să face așéși de tot nepriietin). (Că din fire moritorii așé sînt tocmiți, nu numai în războaie și nu numai în gîlceve și așèși nici în glume și giocuri a să birui de la altul priimăsc). Apoi din gura Ciacalului [...] (I, 69—70")".

Considerat izolat, pasajul are schema chiasmului narativ: [TN^1 + TS^1 + TS^2 + TN^2]. Paranteza poate avea un caracter integrat numai cînd textul însuși are un caracter filozofic:

„De care lucru aievea ieste (că fireanul firii a urma să cade), iară amintrilea cine firii să împoncișadză, pre făcătoriul firii în meșterșug necunoscătoriu arată. Nici voiu, priietine, cu numele firii, mulțimea pătimirilor să înțelegi (că toată pătimirea grozavă nepriietină, iară nu priietină ieste firii) (I, 107—108)".

Discursul Cucunozului, a cărui finalitate este de a moraliza, aducîndu-i Brehnacii o corecție etică, este construit în intregime din reflexii parantetice integrate (I, 121—123). Dar aici ne întîmpină situații speciale, care nu caracterizează structura epică a romanului, ci doar configurația unor episoade.

Vom numi acest plan, diferit de cel narativ, *nivelul apreciativ generic* al operei, pentru a-l deosebi de „nivelul apreciativ" de care vorbește Tzvetan Todorov (*Littérature*, p. 87). Criticul se referă la situația în care un romancier își însoțește expunerea cu reflexii personale asupra desfășurării intrigii sau asupra protagoniștilor angajați. Așa, de pildă, relatînd convorbirea dintre Inorog și Hameleon, Cantemir deschide o paranteză drin care comentează spusele acestuia din urmă: „(O, bat-o urgiia cerească,

jiganie vicleană, cît de pestriț și de vărgat grăiește!)" (II, 33). După două pagini, îl acopere cu o suită întreagă de imprecații. În altă parte îi atrage atenția cititorului ca să nu fie cumva derutat de aparența cuvintelor Hameleonului: „(ia aminte vicleană voroava a viclenii jigănii)" (II, 119). Alteori autorul comentează desfășurarea acțiunii (II, 129). Fiind nemijlocit legate de planul narativ, aceste paranteze formează *nivelul apreciativ specific* al romanului.

Referindu-se la stilul parantetic, J. Marouzeau îl consideră, pe bună dreptate, ca o modalitate pur savantă, „deoarece presupune ca, prin suspendarea construcției, să se domine suficient ansamblul enunțului, pentru a regăsi firul în momentul voit"[19]. Cantemir se dovedește stăpîn pe tehnica „frazelor-labirinturi", cum o probează exemplul următor, în care o frază, deși triplu intersectată, își menține coerența sintactică strictă (subliniem porțiunea narativă, TN):

> „*Iară precum pre cel vrednic să vă arăt, încă nu mă tăgăduiesc, pre carile, de să va tăgădui* (căci obiciuiți sint cei adevărați vrednici vredniciile sale de privala ochilor și lauda gurilor a-și ascunde) (ce precum focul în piatra mai vîrtoasă și în fierul mai îndesat ascuns fiind, dintr-aceleași și mai tare lovindu-să, scînteiadză, așé și sufletul plin de vrednicie, pre cît mai mult să acopere, pre atîta mai tare să descopere) *de vrednic a-l dovedi, vrednică sint, pre carile rugîndu-l* (căci sufletul filosof asupreală nu are, de vreme ce toată asupreala suferind, precum să i se facă asupreală nu simte) *și întrebîndu-l după a sa filosofie, ce va fi adevărul va grăi* (I, 86—87)".

Virtuozitatea sa este cu atît mai remarcabilă cu cît suspendările se fac în punctele de maximă coeziune frazeologică, acelea dintre subordonate și regentele lor.

Orice procedeu retoric se definește nu numai printr-o constantă funcțională, dar și printr-o serie de calități estetice, date de condițiile particulare de manifestare (trans)—frastică. Se pune întrebarea în ce măsură aceste calități se modifică prin conversiune; sau, cu alte cuvinte, cum se exercită presiunea „cîmpului narativ" asupra componentelor diferit etajate. Izomorfismul de structură nu înseamnă identitate, așa încît analiza transpozițiilor trebuie să precizeze, de fiecare dată, unghiul specific de refracție.

Una din axiomele metodologice ale structuralismului este aceea că „punctul de plecare al analizei stilistice sistematice trebuie să fie căutat în planurile superioare ale mesajului lingvistic, pentru că numai analiza lor e în stare să explice caracterele funcționale ale mijloacelor nivelelor inferioare"[20]. Raportul dintre nivele definește funcția estetică a unui element textual. Ea acționează asupra calităților stilemelor într-o manieră analogă polarizării din fizică: asemenea piliturilor de fier atrase de un magnet, ele sînt orientate permanent de funcția polarizantă.

Prin integrarea hiperbatului în cîmpul de forțe ieroglific, el își menține funcția fundamentală, definitorie (de reliefare prin șoc sau tensivă),

---

[19] J. Marouzeau, *Précis de stylistique française*, Paris, 1959, p. 164.

[20] Lubomir Doležel, *Vers la Stylistique structurale*, în „Travaux linguistiques de Prague", 1, 1964, p. 260.

dar calitățile sale se ierarhizează după gradul de concordanță cu orientarea funcțională a planului director (simbolico-alegoric). Procedeul continuă să se caracterizeze prin *abundență* (reflectată de diversitatea combinațiilor cu procedee ale altor microsisteme retorice, cum sînt paralelismul, ritmul și asonanța); prin *dinamism* (obținut prin convergența multiplă cu procedee izofuncționale, de pildă cu inversiunea și chiasmul); prin *excentricitate* (dată de amploarea construcțiilor, ca urmare a lărgirii excesive a spațiului dintre secvențele dislocate, care depășește adeseori fraza); prin *violență* (întrucît intersecția nu se produce numai în spațiul liminar frazei, sau în pauza dintre propozițiile coordonate, ci afectează și raporturile frazeologice cele mai strînse, dintre subordonate și regente; prin *ostentație* (datorită frecvenței lui de-a dreptul copleșitoare). Dar calitatea dominantă devine *obscuritatea* (rezultată dintr-o diminuare sistematică a relevanței semantice), pentru că spre ea converg toate celelalte.

Într-adevăr, obscuritatea nu se creează numai prin racordări derutante ale sentinței la narație, dar și prin marea diversitate a combinațiilor sintactice, care suprasolicită atenția dispersînd-o asupra amănuntelor de structură; prin amplitudinea sentințelor, care provoacă inevitabil estomparea ideii inițiale, prin suspendarea ideilor accesorii (secundare), care obscurizează raporturile de cauzalitate, finalitate, temporalitate etc.; în sfîrșit, prin extrema densitate a ocurențelor, care pulverizează pur și simplu expunerea narativă. A admite coexistența acestor calități cu funcția de reliefare, pare la prima vedere un nonsens; însă, în mod paradoxal, calitatea susține funcția. Este drept că, prin schimbarea de registru, ideea narativă (inițial împinsă în primplan) își pierde progresiv conturul, pe măsură ce dezvoltările registrului secund reușesc să capteze interesul; funcția de bază este permanent în situația de a fi neutralizată. Numai că obscurizarea excesivă impune reluarea și reanaliza textului, iar insistența este o formă de reliefare.

Este clar că hiperbatul narativ, folosit exclusiv în „Istoria ieroglifică", este un procedeu hermetizant, care contribuie substanțial la sporirea dificultăților de decodare a mesajului. Această calitate îi fusese, de altfel, recunoscută de retorica antică. Quintilian arăta că „acumularea de sentințe întrerupe mersul vorbirii", o fărămițează, iar paranteza poate deveni (ca la Vergiliu) o sursă de obscuritate (*op. cit.*, VIII, 5, 27—28 și VIII, 2, 15; cf. Lausberg, *op. cit.*, I, p. 513 și Schindel, *op. cit.*, p. 232). Un tratat de retorică anonim din secolul al XVI-lea avertiza că „trebuie să ne ferim de parantezele și de împletiturile de vorbe prea frecvente, care rup continuitatea înțelesului"[21]. Un retor din veacul al XVIII-lea arăta că „παρενθέσει longiori et multiplici, cum sensus absolutio ita longe ab initio distrahitur, ut eam prosequi intentio cogitationis non possit"[22].

Marele maestru al stilului parantetic era Cicero, despre care J. Marouzeau scria: „Abia după trei pagini de ediție ajungem, în sfîrșit, la un final de frază, care este sfîrșitul parantezelor [...] și putem, în sfîrșit, să revenim la punctul de plecare al dezvoltării, pe care autorul n-a fost în stare să-l uite în cursul digresiunilor sale [...] Este o adevărată acro-

[21] Ap. René Sturel, *Jacques Amyot, traducteur des „Vies parallèles" de Plutarque*, Paris 1908, p. 426.

[22] *Initia rhetorica* auctore Io. Augusto Ernesti, Leipzig, 1784, p. 152.

baţie, care presupune la autorul enunţului o stăpînire de sine puţin obişnuită [...] Oricum, din aceste rupturi şi reluări rezultă o impresie amestecată de nonşalanţă şi de abilitate, care poate fi considerată ca marca însăşi a stilului parantetic"[23]. Nu este de mirare că Manierismul va aprecia acest stil ca o condiţie formală a esoterismului. Printr-o „eroare de adiţie", Scaliger îi atribuie această funcţionalitate şi stilului ciceronian : „Cicero, în *Epistolis ad Atticum*, foloseşte sentinţe întretăiate, pentru că scrie secrete"[24].

Este adevărat că incidentele parantetice erau folosite şi de către umanişti[25] şi mai ales de către bizantini (provocînd obscuritatea stilului, de care se plîngeau traducătorii lor occidentali)[26] ; dar numai spre sfîrşitul Renaşterii sînt cultivate în mod sistematic şi dobîndesc treptat, întocmai ca şi hiperbatul propoziţional, o amploare deosebită. Helmut A. Hatzfeld le consideră procedee „more baroque", oferind exemplificări convingătoare din Cervantes[27] :

> „Como el amor en los mozos... no lo es sino apetito el cual... en alcanzalle se acaba (Y ha de volver atrás aquello que parecía amor, porque no puede pasar adelante del término que lo puso naturaleza, el qual término no lo puso a lo que es verdadero amor), quiero decir que así como D.
> Fernando gozó a la labradora, se le aplacaron los deseos".

După Reichenberger „interpolarea şi paranteza sînt atuul [Manierismului]"[28] pe care el îl plasează la finele veacului al XVI-lea şi începutul celui următor (cu referire la literatura franceză). Modelul lui Cantemir este, deci, postrenascentist şi, după toate probabilităţile, occidental.

Se pare că tehnica însăşi a evidenţierii prin paranteze a sentinţelor a început să fie aplicată tot spre sfîrşitul Renaşterii. Din comentariul lui Henri Etienne la epistolele *Ad Familiares* ale lui Cicero (1577), rezultă că procedeul nu mai fusese folosit în nici una din ediţiile precedente, deşi necesitatea de a marca separarea registrelor era cît se poate de evidentă : „Quanuis enim in nulla editione parenthesews notae positae hîc reperiantur, tamen illa quae hîc illis sunt inclusa, per parenthesin interiici nemo negauerit"[29]. În continuare filologul justifica utilizarea parantezelor în situaţiile în care sentinţa întrerupe cursul sintactic al perioadei, fără a fi indispensabilă desfăşurării acesteia. Este neîndoielnic faptul că Dimitrie

---

[23] J. Marouzeau, *L'art de la phrase*, în REL, XII, 1934, p. 328.

[24] *Scaligerana ou Bons mots, recontres agreables et remarques judicieuses et sçavantes* de J. Scaliger, Cologne, 1695, p. 93.

[25] Emilio Bigi, *Dal Petrarca al Leopardi. Studi di stilistica storica*, Milano-Neapole, 1954, p. 15—16 şi 20.

[26] Ch.-Ém. Ruelle, *Deux morçeaux inédits de Georges Pachymère sur l'arc-en-ciel*, în „Annuaire de l'Association pour l'encouragement des études greques en France", VII, 1873, p. 164, nota 6.

[27] H lmut A. Hatzfeld, *Why is „Don Quijote" Barogue*? în „Philological Quarterly", LI, 1972, nr. 1, p. 160—161.

[28] Kurt Reichenberger, *Die literarische Manierismus des ausgehenden 16. und beginnenden 17. Jahrhunderts in Frankreich*, în „Romanistisches Jahrbuch", XIII, 1962, p. 83.

[29] Henricus Stefanus, *De variis generibus epistolarum Ciceronis, déque varia earum scriptione*, în vol. *Commentationes diversorum partim antea, partim nunc primùm editae in Epist. M.T. Ciceronis quae olim Familiares dictae, nunc rectius Ad Familiares appellantur*, 1577, p. 201. Anticii nu aveau uzul parantezei ca semn grafic (vezi J. Andrieu, *Problèmes d'histoire des textes*, în REL, XXIV, 1946, p. 303).

Cantemir a cunoscut acest mod de izolare a sentinței din noile ediții ale anticilor, și poate chiar din cea a *Epistolelor* lui Cicero (citată de noi), întrucît se referă pe larg la ele în prologul la *Hronic*. Dealtfel, veacul al XVII-lea aduce generalizarea acestei tehnici și în domeniul literaturii originale.

Deși folosirea cugetărilor morale este curentă în literatura română veche, scriitorii evită totuși inserarea lor în însăși structura frazelor narative, acordîndu-le o poziție independentă, ca un comentariu complementar subsecvent textului propriu-zis. Excepțiile sînt rarisime și posterioare „Istoriei" — de plidă acest pasaj din *Letopisețul* lui N. Costin (ed. Ioan Șt. Petre, București, 1942, p. 330):

> „Văzind Bogdan-Vodă paguba țării sale făcută de Radul-Vodă, n-au putut suferi — *la oamenii mari, cu greu să poate răbda acelea ce aduc micșurare și uitare cinstii numelui lor* — atîta răsipă".

Ocurența sa minimă nu este consecința dificultății sale (altfel reală), ci a inadecvării în raport cu finalitatea operelor, destinate să prezinte evenimentele istorice într-o manieră relativ simplă și absolut inechivocă. Dimpotrivă, într-o „istorie" care se dorește *verosimilă*, iar nu *adevărată*, menită să reconsidere cauzal faptele din perspectiva intereselor autorului[30], „să le acopere dezvăluindu-le și să le dezvăluie acoperindu-le" (II, 247), hiperbatul narativ se dovedea unul din cele mai utile artificii pentru obținerea clar-obscurului compozițional. Proba decisivă a caracterului conștient al acestui procedeu de obscurizare este utilizarea simultană a hiperbatului la diferite nivele în unul și același text minimal:

> „Într-acest chip Inorogul // nefericirea într-un chip cani cu de-a sila în fericire întorcînd (că de multe ori răbdarea, /// de fierul suferelii vasul legîndu-și, pre cele nepărăsite valurile fortunii încălecînd /// biruiește), vremea / (carea dascălul și învățătoriul tuturor ieste) / ce cale îi va arăta și ce meșterșug îl va învăța // aștepta (II, 158)".

Construcția este de o unitate tehnică excepțională, pentru că toate intersectările se fac în același mod, prin deranjarea raporturilor de interdependență dintre subiecte și predicate, în trei nivele succesive: nivelul apodozei (separarea subiectului și predicatelor completivelor directe, marcată cu o singură bară), nivelul perioadei primare (separarea subiectului de predicatul principalei, marcată cu două bare) și nivelul perioadei incluse (separarea subiectului de predicatul principalei, marcată cu trei bare). Dacă ținem cont și de faptul că perioada disjunctoare este un text sentențios, spre deosebire de cea disjunctă, care este narativă, vom conveni că la suita hiperbatelor sintactice se adaugă unul narativ, ajungîndu-se la o *hermetizare de gradul al IV-lea*.

„Dezorganizarea" frazei lui Cantemir, ca și cea barocă în genere, nu presupune deci cîtuși de puțin o slăbire a simțului gramatical, ci dimpotrivă, un remarcabil progres al tehnicii ansamblurilor. Nu poate fi vorba de o „perturbare emoțională" a frazei: totul este deranjat rațional și simetric, după calculul rece al creatorilor de enigme și rebusuri. Din acest

---

[30] Mircea Anghelescu, *La rhétorique de la persuasion dans „l'Histoire hiérogliphique"* în „Dacoromania. Jahrbuch für östliche Latinität" (Freiburg), II, 1974, p. 189.

motiv, nu vedem „legătura logică între dezordinea barocă și dezagregarea interioară" — presupusă de Eugenio D'Ors — și nu credem că Barocul se caracterizează prin „ruptura interioară a spiritului, tradusă prin antagonismul formelor"[31]. Subscriem însă la opinia lui Henri Morier, după care „există o proporție a disproporției. O îndrăzneală atrage după sine o îndrăzneală care o contrabalansează. Astfel, o a doua contorsiune se justifică printr-o primă contorsiune [...] Aceasta înseamnă că echilibrul renaște în sînul neregularității generale prin însuși faptul că această neregularitate este constantă"[32].

În literatura noastră, acesta este începutul incontestabil al stilului criptic — și poate nu exagerăm prea mult dacă îl considerăm și triumful său. Caracterul hermetic al hiperbatului narativ este întărit de însăși natura criptică a sentinței. *Aphorizein*, după Jean Onimus, înseamnă „a închide, a îngrădi, a delimita. Un aforism este o gîndire densă care naște «perla», care se rostogolește în bulgăre și se închide asupra ei însăși, izolată, fără contingență afectivă sau logică, fără legătură cu vreo gîndire apropiată, căreia să-i fie consecința sau izvorul"[33]. Onimus consideră pe drept cuvînt maxima ca „versiunea academică a adevăratului mod aforistic, stilul oracular. Profeții, zeii — și deci poeții (care sînt la origine de aceeași rasă) — s-au exprimat întotdeauna pe calea enigmatică și misterioasă a oracolelor"[34].

Esența enigmatică a maximei era binecunoscută Evului mediu. Deoarece, în lipsa motivării narative originare, ea nu putea fi nici înțeleasă și nici apreciată sub aspectul validității, Dante considera necesară o operație de elucidare genetică: „Învățăturile morale trezesc de obicei dorința de a li se cunoaște izvorul "(*Convivio*, I, 8). *El Conte Lucanor* al lui Don Juan Manuel (1335) se compune din patru părți, prezentate ca grade succesive de obscurizare („vorbire mai învăluită") a ideii: în prima sentința este explicată de apolog; a doua se compune exclusiv din sentințe; a treia recurge în plus la tehnica jocului de cuvinte, este un mod de grupare semasiologic al termenilor în secvență (de ex., „dacă *omul* are *omenie*, cu cît este mai *omenos*, cu atît e *mai om*"); a patra oferă și obscurizarea sintactică, recurgînd la suspendarea raporturilor dintre termeni. Așadar, fazele obscurizării ar fi acestea: 1) (partea a doua) reducerea înțelepciunii la idee, prin eliminarea treptelor inferioare ale abstractizării; 2) (partea a treia) transformarea paradigmei în sintagmă (noțiunile aparținînd aceluiași cîmp semantic se înfățișează *in praesentia* în aceeași frază; 3) (partea a patra) obscurizarea paradigmei (= a raporturilor dintre noțiuni) prin dezagregarea sintagmei (= a raporturilor secvențiale *normale*).

Orice maximă este deci obscură în primul rînd datorită absenței contextului care să o expliciteze. Acest caracter îl observase și Erasmus, cînd definea proverbul ca enigmă: „Proverbium est sermo rem manifes-

---

[31] Eugenio D'Ors, *Du Baroque*, Paris, 1935, p. 149 și 147.

[32] Henri Morier, *Recenzie* în „Bibliothèque d'Humanisme et de Renaissance", XV, 1953, p. 397.

[33] Jean Onimus, *Poétique de l'Aphorisme en marge de René Char*, în „Revue d'Esthétique", XXII, 1969, nr. 2, p. 113.

[34] *Ibidem*. Vezi și Mihai Moraru, *Formules oraculaires et leur rôle dans la technique narrative de Cantemir*, în „Dacoromania. Jahrbuch für östliche Latinität", II, 1974, p. 225–226.

tam obscuritate tegens"[35]. (Atragem atenția asupra faptului că proverbul avea, în vremea Renașterii, o sferă mult mai largă decît astăzi, subsumînd toate speciile stilului sentențios). Una din tehnicile divinației, cleromancia, consta tocmai din citarea unor maxime aplicabile unui caz dat[36]: nedeterminarea strictă a formulei o echivala funcțional cu amfiboliile stilului oracular. În epoca Barocului, cînd obscuritatea devine o condiție a detașării de vulg și, în același timp, o cheie a sucesului monden[37], această veche tehnică este readusă în actualitate, deși suferă o mutație în privința funcționalității: Gracián compune un *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647), prevenindu-l pe cititor că „l-am intitulat *Oracol*, după cum și este prin sentențiozitate și concizie" (*op. cit.*, I, p. 5).

Or, specificul maximelor lui Cantemir este tocmai nedeterminarea lor, ca urmare a separării structurale de planul narativ. Maxima nu se explică prin narațiune și nici narațiunea nu este concepută ca fiind o simplă aplicație a unei maxime. Prin urmare, tiparul „Istoriei" este diferit de acela al numeroaselor nuvele din Evul mediu și Renaștere, construite după schema inductivă a *exemplum*-ului[38], adică fie debutînd printr-o sentință care urmează a fi demonstrată, specificată prin narațiune, fie sfîrșind printr-o sentință generalizantă. El este însă conform cu acela al romanului occidental din veacul al XVII-lea, dirijat de principiul verosimilității, care impunea ca fiecare acțiune sau reacție a personajelor să fie apreciată, explicit sau implicit, după conformitatea sa cu normele de comportament ale epocii, reflectate în maxime[39]. Între planul diegetic și cel gnomic (extradiegetic) nu există un raport de determinare sau de interdependență, ci unul de *solidaritate convențională*, pe care îl relevă autorul însuși în prefața operei sale (I, 4).

Ambiguitatea intrinsecă a maximei este speculată de Cantemir nu numai în schema generală a romanului, dar și în unele episoade. Temîndu-se să-și exprime direct (= la propriu) părerile în adunarea dobitoacelor, Lupul recurge la „cuvinte cioplite și pilde oarecum acoperite" (I, 66), adică la un stil „enveloppé", care îmbină sentința cu pilda neexplicitată. (Sub aspectul obscurității, pilda era o formă de tranziție între maximă și expunerea clară, cît timp nu se completa cu transpunerea precisă a elementelor simbolice în contextul imediat care îi angaja pe ascultători; cf. Varlaam, *Cazania*, 1943, p. 275: „Domnul Dumnedzău [...] cu mare înțelepciune a grăit cătr-înșii, uneori deschis și la arătare, alteori acoperit și cu pildă"). Recurgînd la acest stil, Lupul își protejează ideile, pentru că nu oricine poate acorda aluzia sau concentratul sentențios cu situația concretă; pe de altă parte, chiar participanții înțelepți, care realizează acest acord, nu-l vor putea acuza pe față de anumite opinii, datorită polivalenței esențiale a formulelor sale expozitive. Rezultatul este o disimulare de gradul al doilea a personajului, o „disimulare a disimulării" —

[35] Ap. Barbara C. Browen, *The Age of Bluff. Paradox and ambiguity in Rabelais and Montaigne*, Illinois, 1972, p. 13.

[36] A. Bouché-Leclerq, *Histoire de la divination dans l'Antiquité*, I, Paris, 1879, p. 374.

[37] Cf. Baltasar Gracián, *Oracolul manual*, I, I București, 1975, p. 90 și 103—104 (trad. de Sorin Mărculescu împreună cu *Criticonul*).

[38] Vezi Salvatore Battaglia, *L'esempio medievale*, în „Filologia Romanza", 1959, nr. 1—2, p. 46 și urm.

[39] Genette, *Figures*, II, p. 74—78. De obicei, maximele se explicitau prin epifrază (*ibidem*, p. 78 și nota 2).

cum o numește Mircea Anghelescu —, marcată „nu printr-o coincidență explicită și implicită a mesajelor, ci prin absența amîndurora" (*op. cit.*, p. 190).

Al doilea grad de obscurizare a maximei era dat, după cum am văzut, de sporirea dificultăților semantice de decodare, fie prin „jocuri de cuvinte", fie printr-o exprimare paradoxală. Obscuritatea primului procedeu fusese semnalată încă din antichitate de Aulus Gellius (*Nopți atice*, XVIII, 2, 7), care cita ca probă acest fragment din Quintus Ennius :

„nam qui lepide postulat alterum *frustrari*,
quem *frustratur*, *frustra* eum dicit *frustra esse* ;
nam qui sese *frustrari* quem *frustras* sentit,
qui *frustratur frustrast*, si non ille *est frustra*".

Cantemir utilizează această modalitate cu o frecvență destul de ridicată (combinînd adesea mai multe paradigme) :

„La cei mai puțin domoliți *neputința* prinde obrazul *putinții* și de lucrurile *de neputut* să apucă (I, 40) ; cine de la sine *cuvîntul* i n c e p e, *cuvîntul* ***a sfîrși*** cu n e v o i e și p r e s t e v o i e îi va fi, iară cine de la *cuvîntul cuvintelor* î n c e p u t u l î n c e p e, ***sfîrșitul sfîrșiturilor*** la cel poftit și dorit ***sfîrșit*** fără prepus îl duce (I, 174) ; izbînda numai atuncea ***titlul*** b i r u i n ț i i a agonisi poate, cînd ca *un nepriietin* pre *nepriietin nepriietinește* b i r u i e ș t e, iară nu cînd ca un *priietin* ***viclean*** pre *nepriietinul* drept *prietinește* ***viclenește***, carea atuncea spurcată ; ***viclenie***, iară nu curată b i r u i n ț ă să numește și ieste (II, 24); precum boala ascunsă pre ***doftori*** și pre ***doftorii*** batgiocurește, și pre cel ce dzace pănă la moarte măgulește, așé *vicleșugul* și pre cel ce *viclenește* și pre cel ce *să viclenește* la scădere aduce și încă mai vîrtos pre *viclenitoriu* decît pre *viclenit* spre groaznică răzsipă pohîrnește (II, 65)" ; ș.a.m.d.

Paradoxul, adică adevărul original, care desfide opinia comună sau o exprimă într-o manieră contradictorie, este și el bine reprezentat în romanul lui Dimitrie Cantemir :

„Mintea și socoteala slăvii la aceasta să sprijinește, că ea cearcă pre cele ce nu o cunoaște, vorovește cu cela ce nu o aude, cu acela are a face, carile nu au vădzut-o, după acela merge, carile de dînsa fuge, pre acela cinstește, carile puțin în samă o bagă, pre acela ce nu o poftește îl poftește, celuia ce nu o va înainte îi iese, și celui necunoscut pre samă să dă (I, 37) ; pururea din fîntîna tăcerii cuvîntul înțelepciunii au izvorît (I, 104) ; "ș.a.

Cînd conținutul paradoxal se complică, în planul expresiei, cu o *contradictio in adjectis* sau *in terminis* (în speță, cu antimetabola și oximoronul), se ajunge la forma extremă de obscurizare a maximei, *paradoxismul* :

„Lăcomiia, de ieste în săturare nesătuată, cu cît în foame mai nesățioasă va fi (I, 92) ; toată simceaoa minții ieste la nevoie lesnirea a nemeri și la lesnire de nevoia fără veste tare a să păzi (I, 100) ; acela bun cărmuitoriu a fi să dzice și ieste, carile din linește furtunele socotește și din furtună liniștea agonisește (I, 107) ; cine adevărat iubește, gînduri de negîndit gîndește și presupusuri de neprepus prepune (II, 109) ; în strîmptori lățimea priieteșugului să agonisește, iară în lățime strîmptoarea neprietenii [i] să gătește (II, 206); "ș.a.m.d. Începutul cultivării sistematice a maximei „ingenioase" trebuie

plasat în faza „manieristă" a Renașterii, cînd apare cartea de mare răsunet european *Paradossi* (Lyon, 1543) a lui Ortenso Landi. Sfera paradoxului landin era foarte largă, înglobînd toate modalitățile de reflexie care contraveneau atît adevărurilor tradiționale cît și expresiei lor consacrate. Justificările paradoxului erau, după Landi, următoarele: 1) cea mai bună dovadă a adevărului se face anulînd o contradicție; 2) cea mai bună gimnastică a spiritului este căutarea de argumente contrare; 3) cel mai bun antidot al monotoniei stilului este varierea formală a adevărurilor cunoscute[40]. Este vorba, însă, de argumente generale, care maschează rațiunile profunde, de ordin filozofic și estetic, ale înclinației spre paradox.

Spre deosebire de Renaștere, care credea în forțele pozitive ale omului, în capacitatea lui de autoperfecționare morală, Barocul este dominat de pesimism: armonia originară, divină a lumii a fost iremediabil coruptă, răsturnată, de perversiunea naturală a ființei umane, care a înlocuit-o cu haosul. Valorile sînt invertite, aparența desfide esența, viața este un imens labirint în care totul se contrazice, iar expresia proprie a acestei dialectici răsturnate nu poate fi decît paradoxul: „cum lumea merge de-andoaselea, spune Gracián, cel care-o privește așa [=„adică pe dos decît ceilalți, pe cealaltă față a ceea ce pare"] o vede drept și înțelege toate lucrurile cu totul altfel de cum i se arată ele" (*Criticonul*, I, p. 216).

Modificarea perspectivei filozofice este însoțită de o schimbare de gust. Descoperind aproape integral înțelepciunea antică și valorificînd-o în manieră intensivă, Renașterea ajunsese în mod firesc la faza de saturație. Maximele clasice erau arhicunoscute, nu atît din retipăriri, cît din vastele repertorii succesive care le-au pus la dispoziția publicului larg. „Popularitatea cărților de maxime, notează F. Sánchez y Escribano, a fost la fel de mare, dacă nu și mai mare ca a romanelor cavalerești"[41]. Dacă primii umaniști puteau oferi, în compilațiile proprii, cugetări inedite, pe care le obțineau despuind cu trudă manuscrise rare, spre sfîrșitul Renașterii acest lucru nu mai era posibil. Noutatea stilului sentențios nu mai putea fi centrată pe ceea ce vechea retorică numea *dispositio* și *inuentio*, ci pe evitarea sistematică a tiparelor banalizate și a locurilor comune. „Mare e vraja noutății, scria Gracián, iar totul părîndu-ni-se răzvăzut, ne mulțumim cu jucărioare noi, atît de-ale naturii cît și de-ale artei [...]: ceea ce ieri a fost subiect de uimire, azi e de dispreț [...] Înțelepții răscumpără această grosolănie a gustului prin cugetări noi asupra desăvîrșirilor vechi, primenind gustul cu ajutorul mirării" (*Criticonul*, I, p. 148—149). Preferința pentru paradox are aceleași rațiuni ca și gustul pentru stilul „ingenios" care, de altfel, îi oferă cadrul general: pentru a nu fi „necioplită", spune același Gracián, „inteligența trebuie împodobită" (*Oracolul manual*, p. 40). Ceva mai mult, însăși baza imitativă este aceeași.

Umaniștii urmaseră modelul literaturilor vechi din faza lor „clasică", în care se condamna atît abundența de sentințe cît și caracterul lor prea artificios, care îi confereau stilului o tentă prea țipătoare, de ostentație

---

[40] Cf. N.N. Condeescu, *Le paradoxe bernesque dans la littérature française de la Renaissance*, în „Beitrage zur romanischen Philologie", II, 1963, nr. 1; V.-L. Saulnier, *Proverbe et paradox du XVe au XVIe siècle. Un aspect majeur de l'antithèse: Moyen Âge — Renaissance*, în vol. *Pensée humaniste et traducition chrétienne aux XVe et au XVIe siècle*, Paris, 1950, p. 91 și 95.

[41] F. Sánchez y Escribano, *Algunos aspectos de la elaboración de la „Philosophia vulgar"*, în „Revista de Filología Española", XXII, 1935, nr. 3, p. 274.

(Quintilian, *op. cit.*, VIII, 5, 8 și 5, 28). Erau condamnate în mod expres sentințele bazate pe jocuri de cuvinte sau „de spirit", tocmai datorită ambiguității lor (*ib.* VIII, 5, 20). Cu totul alta era situația în faza de „decadență"a literaturii latine, cînd cultul sentințelor atinsese apogeul, atît ca frecvență cît și ca grad de complicație[42]. Or, tocmai acesta a fost unul din modelele barochiștilor, alături de stilul (neo)sofiștilor greci.

Înțeles ca mod acrobatic de înfățișare a adevărurilor și, în același timp, ca o soluție ingenioasă de „variere" a stilului, paradoxul conceptist este organic implantat în estetica Barocului[43]. Finalitatea sa la Cantemir era departe de a fi „împodobirea minții unui public simplu" (cum credea N. Iorga), pentru că un astfel de public nu putea fi receptiv la calitățile speciei. De altfel, el nu este prezent în literatura noastră de pînă la Cantemir decît sub forma reproducerilor de exemple biblice. Situația este firească: paradoxul, jocul de spirit și jocul de cuvinte presupun nu numai o cultură foarte solidă, dar și o inteligență elastică, exersată prin conversații spirituale într-un mediu galant, capabil să guste nu atît justețea, cît subtilitatea ideii și „folosirea foarte conștientă a limbajului" (Pedersen, *op. cit.*, p. 66). Cantemir însuși nu își făcea iluzii în privința receptării creațiilor sale: „voroava frumoasă la cei cunoscători de n-ar mai sfîrși, încă mai plăcută ar fi, iară cei necunoscători mai tare dulceață în basnele bățești decît în sentențiile filosofești află" (I, 108). S-a observat în repetate rînduri că însuși proverbul popular nu se menține, în romanul lui Cantemir, în formele sale fixate, ci este puternic latinizat (mai ales sub aspect sintactic) Este un mod de „variație" elementar folosit de barochiști pentru a da o „viață nouă" adevărurilor cunoscute[44]. Deja spre sfîrșitul Renașterii stilul popular în genere și al proverbului în speță se abstractizează și se reînnoiește formal, devenind rafinament pur[45]; în veacul lui Ludovic-Soare numai madame Jourdain „parle proverbe".

Cea de-a treia modalitate de obscurizare a maximei, prin hiperbat este foarte slab reprezentată în „Istorie". Nu am putut găsi mai mult de 10 exemple, dintre care unul este remarcabil prin combinarea hiperbatului cu paradoxul:

Cuvîntul de credință ***în mijlocul neprietiniii*** *cinstea și mărimea* ***decît în mijlocul prietiniii mai mult și mai tare*** *își arată* (II, 26).

Explicația pare a fi aceea că intenția principală a scriitorului este de a obscuriza textul narativ, iar nu maxima ca atare. El nu urmărește opacizarea totală a romanului, ci doar sporirea substanțială a dificultăților de decriptare: chiar dacă „ieroglifică", opera sa se vrea în primul rînd o „istorie" și, în consecință, se axează pe funcția referențială. Pentru scopul propus, intersectarea narațiunii printr-un plan apreciativ generic era suficientă; restul procedeelor au un caracter facultativ, ca *hermetizări de gradul al II-lea.*

---

[42] Jousé de Decker, *Juvenalis declamans*, Gand, 1913, p. 154 ș.u.

[43] John Pedersen, *Images et Figures dans la poésie française de l'âge baroque*, „Revue Romane", 5, 1974, p. 31—32, 66—68, 109—110, 152—153, 287—288 (pentru literatura franceză).

[44] Carlo Cordié, *Il linguaggio maccheronico e l'arte del „Baldus"* în „Archivum Romanicum", XXI, 1937, p. 14—15.

[45] L. Hauvette, *Littérature italiene*, Paris, 1906, p. 200—201; V. L. Saulnier, *op. cit.*, p. 97.

ELEMENTE DE UMANISM POPULAR ÎN LEGENDELE TURCEȘTI RECEPTATE DE DIMITRIE CANTEMIR

LILIANA BOTEZ

Spațiul geografic, istoric și cultural al Constantinopolului i-a înlesnit lui Dimitrie Cantemir contactul cu vechea cultură bizantină, cu umanismul tîrziu al Europei apusene, cu înțelepciunea Orientului, dar și cu gîndirea contradictorie a secolului al XVII-lea otoman. La Constantinopol, cărturarul român a avut deci o excelentă perspectivă atît asupra culturii și civilizației europene cît și asupra Orientului Apropiat care începuse să intereseze pe oamenii de carte.

Între secolele XI—XVIII cultura din unele țări orientale poate fi adusă la numitorul comun al Islamului. Este util de reamintit că izvorul acestei culturi se identifică cu „Cartea Sfîntă" revelată unui profet. Privită în primul rînd ca un cod de precepte etice, ea trasează regula de viață a musulmanului. Datoria credinciosului constă în aprofundarea sensului spiritual al „Cărții", efortul lui se îndreaptă către corelarea structurii sale interioare cu acest sens. Faptul atrage după sine o pluralitate de sensuri, generatoare a însăși culturii islamice, cultură determinată care postulează un anumit tip de filozofie[1]. Numai că formula medievală nu putea corespunde evoluției culturale europene și, implicit, aspirațiilor, din ce în ce mai perceptibile, spre reorientarea culturii turcești pe coordonatele unor curente apusene. Se impunea, așadar, o atitudine mai activă față de sistemul filozofico-religios, în strînsă concordanță cu mutațiile social-istorice care se petrec în Imperiul Otoman de la sfîrșitul secolului al XVII-lea.

Cercetarea complexului spiritual al capitalei de pe malurile Bosforului descoperă o tranziție spre reformă ce se manifestă încă din perioada contemporană lui Cantemir : atmosfera politică se destinde și marchează cotituri semnificative ; sultanii și vizirii își îndreaptă atenția către Europa, pentru a-i smulge secretul supremației militare ; numărul ambasadelor sporește ca urmare a necesității afilierii la diplomația mondială. Cultura dobîndește și ea un caracter reformator : alături de dominația teologică, se afirmă tendințe înnoitoare, am spune noi, de factură atenuat-umanistă, adaptate intereselor de clasă musulmane, cu o gamă de trăsături substanțial modificate față de Occident. Se creează școli și biblioteci; se înființează comitete de traducere a istoriilor universale, precum și a celor mai interesante scrieri vechi și moderne din limbile arabă și persană. Sultanii și marii demnitari,

[1] Cf. H. Corbin, *Histoire de la philosophie islamique*, Paris, 1964, vol. I, p. 13—30.

Re. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 1, p. 125 — 136, București, 1976.

după o tradiție adînc înrădăcinată în Orient, încurajează studiile științifice : medicina, științele juridice, istoria, geografia, fizica, filologia. Lucrările științifice sînt scrise în limbile arabă și persană. Ținînd seama de funcția anumitor elemente care definesc o epocă culturală și nu de elementele în sine, se constată că limbile arabă și persană în Imperiul Otoman sînt transmițătoare (ca limbile latină, greacă sau slavă pentru Europa) ale unui fond cultural (cuprinzînd istorie universală, drept, filozofie etc.).

În acest context, Dimitrie Cantemir este contemporan cu Evliya Çelebi[2], autorul unei opere monumentale, documentare, în domeniul istoriei, geografiei, etnografiei și a folclorului[3], cu Nefioglu, avizat comentator al Coranului, cu Rami Mehmed Paşa, poet și muzician, cu Lehvi Çelebi, pictorul Curții, cu E'Saad Effendi, matematician, astronom, filozof și traducătorul lui Aristotel în limba turcă[4].

Dimitrie Cantemir cunoaște, desigur, la Constantinopol și opera eruditului Kâtip Çelebi[5], cel mai de seamă savant al secolului al XVII-lea otoman și primul care a ridicat cultura turcă la nivel european. Prefața lui Çelebi la *Dicționarul enciclopedic și bibliografic*[6] poate constitui un adevărat „credo" spiritual pentru epoca post-clasică a culturii otomane, contemporană lui Cantemir. Savantul turc a pus bazele studiilor bibliofile introducînd, în același timp, „spiritul critic", prezent la umaniștii Europei occidentale. Recomandarea de a se trece la „Studiul cărților considerate în ele însele"[7] este în consens cu deziderатul său esențial : „cititorul să învețe să cunoască valoarea cărților agreabile și a cărților solide"[8]. Același „spirit critic" îl îndeamnă să despartă pseudo-știința de știința autentică : „cititorul va distinge omul cu adevărat savant de omul care n-are decît pretenții de știință"[9]. În mod firesc, așa cum va proceda și Dimitrie Cantemir mai tîrziu, Kâtip Çelebi, cunoscut în Europa sub numele de Hadji Khalifa, depășește umanismul în sensul restrîns, al redescoperirii și studierii vechilor texte ; nutrind admirație și respect pentru cultura străveche a popoarelor turcice, el trăiește o renaștere interioară, izvorîtă dintr-o nouă concepție asupra potențelor morale ale individului. Gîndirea sa umanistă, în sensul ei cel mai larg, își găsește o desăvîrșită expresie în afirmații ca : „acest studiu va fi pentru sufletele nobile un prilej de a se îndrăgosti de toate calitățile înalte de care e capabilă natura umană și de a căuta să imite purtarea oamenilor celor mai iluștri din timpurile vechi"[10].

Așadar, se poate conchide că Dimitrie Cantemir cunoaște și înțelege la Constantinopol o epocă de afirmare a unor atitudini în sens reformator, manifestate de spirite deschise care anticipează Renașterea propriu-zisă,

---

[2] 1611—1682 ; supranumit *Seyah-i-alem* (Călătorul lumii).

[3] Este vorba despre opera *Seyahatnâme* (Cronica unei călătorii).

[4] Cf. F. Babinger, *Izvoarele turcești ale lui Dimitrie Cantemir*, extras din „Arhiva românească", VII (1941), p. 7.

[5] 1609—1657 : autorul unei opere vaste, cuprinzînd peste 20 de volume ; ea conține contribuții valoroase în domeniul istoriei, geografiei, bibliografiei, cercetărilor sociale.

[6] Conține informații prețioase asupra a 15.000 de opere arabe, persane și turcești ; este cunoscută în Europa prin traduceri în limbile franceză și latină.

[7] G. Reinaud, *Notice sur le dictionnaire bibliographique, arabe, persane et turque*, Paris, 1859, p. 5.

[8] *Ibidem.*

[9] *Ibidem.*

[10] *Ibidem.*

de mai tîrziu, a culturii turcești, *Tanzimat dönemi*[11]. Tendințele lor umaniste, de coloratură specific otomană, se reflectă în : descoperirea, comentarea și imitarea culturii arabe și persane vechi ; introducerea „spiritului critic" ; aprecierea culturii străvechi a popoarelor turcice ; încrederea în posibilitățile de desăvîrșire morală ale omului. Dar neizbutind să se elibereze de prejudecățile concepției teologice, tendințele umaniste din cultura turcă nu se pot ridica la esența umanismului european — antropocentrismul.

Spre deosebire de savanții turci ai secolului al XVII-lea, cărturarul român, posesor al unei concepții umaniste superioare, de factură europeană[12], întrunește atributele conceptuale și spiritul critic necesar pentru a sesiza *universalitatea și unicitatea civilizației umane*, dincolo de unele stavile etnice și confesionale : „eu conced că barbar a fost acest popor pe la începutul său, cum am zice, copilăria Imperiului Otoman, cînd sultanii nu se gîndeau la altceva decît să-și extindă dominația. Dar cu trecerea timpului, cînd încetarea războaielor a permis ca oamenii să se ocupe cu artele păcii, atunci au lăsat și ei din sălbăticia lor de mai nainte și s-au cultivat și civilizat în așa măsură încît astăzi abia se mai pot observa pe ei, urmele vechii barbarii"[13]. În acest sens, grăitoare sînt numeroasele lui aprecieri cu privire la efervescența culturală a lumii musulmane : „...muzica turcească este în unele privințe mult mai perfectă decît cele europene ; arta elocinței la popoarele orientale nu stă mai prejos decît la cele apusene ; literatura orientală este superioară celei europene [...], școlile și academiile turcești contribuie la înflorirea științelor ; ele se găsesc în toate orașele, mai cu seamă la Constantinopole, și sînt frecventate ca nicăieri în lume"[14].

Capacitatea lui Cantemir de a înțelege atît conținutul teologic al culturii orientale cît și implicațiile ei profund-umane (perfecționarea omului în sensul cunoașterii prin contemplarea Naturii), îi permite abordarea istoriei și culturii musulmane în opere de valoare unică pentru Europa vremii, cum sînt : *Istoria Imperiului Otoman*[15] și *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane*[16].

Ceea ce se degajă în mod esențial din conținutul ideatic al lucrărilor sale de orientalistică este un fundament umanist care rezidă în dubla atitudine a autorului : de ostilitate față de decăderea militară și socială a Imperiului și de mare admirație față de cultura lumii musulmane, îndeosebi cea populară. Desigur, nu prima considerație (atît de bine ilustrată în exegezele anterioare) ne reține atenția, ci cea de-a

---

[11] *Perioada reformelor* (1860—1895), caracterizată prin transformări profunde ; începutul ei a fost marcat de firmanul *Gülhana-Hati-i Hümâyunu* din 3 XI 1839 care reprezintă o reală desprindere de vechile orînduieli feudale și o cotitură înspre principiile europene.

[12] Vezi P. Vaida, *Dimitrie Cantemir și umanismul*, București, 1972.

[13] Șt. Ciobanu, *Dimitrie Cantemir în Rusia*, București, 1925, p. 38.

[14] *Ibidem*.

[15] Titlul în latinește : *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* ; scrisă între 1714—1716, tradusă în românește de Ion Hodosiu, Societatea Academică Română, București, 1876—1878.

[16] Concepută și redactată în latinește încă din 1714, cu titlul *Curanus* ; a fost tradusă în rusește de Ivan Ilinski, *Kniga sistima ili sostojanie muhammedanskoj religii*, St. Petersburg, 1722. O primă încercare de traducere a textului latinesc în limba română îi aparține lui I. Georgescu, *Despre Coran*, în „Analele Dobrogei", VII, 1927, p. 67—121. Pentru studiul de față am folosit traducerea în românește a prof. Virgil Cândea care a avut amabilitatea să ne-o pună la dispoziție în copie dactilografiată. Îi mulțumim și pe această cale.

doua (mai puțin comentată pînă în prezent), care îi conferă cărturarului român, o dată în plus, prestigiul căutătorului de valori spirituale.

★

În etapa actuală de cercetare, avînd în vedere chiar propriile mărturisiri ale autorului, nu se pot stabili, prin izvoare documentare, sursele sale de informație: „acestea sau le-am citit sau le-am auzit în conversație cu oamenii de toate rangurile cînd am stat în tinereție pe lîngă Poarta Otomană douăzeci și doi de ani în permanență, studiind limbile orientale [...] s-au întipărit în memoria mea ca ceara moale mlădioasă, iar astăzi, după atîția ani, copleșit de atîtea treburi obștești sau particulare și despărțindu-mă de acele convorbiri aproape tot mi-a ieșit din memorie; [...] și cu toate că au fost bine imprimate, s-au șters" [17]. Urmărirea unui motiv etic în folclor, în cărțile populare și în literatura cultă poate demonstra dependența unei lucrări față de alta [18]. Urmărirea unor astfel de motive înfățișate de Dimitrie Cantemir, atestă dependența lucrărilor sale față de cele cu tematică similară din literatura turcă, cultă sau populară.

Se știe însă că memorialistul român, pentru alcătuirea scrierilor sale de orientalistică „pleacă nu numai de la izvoare de diferite mîini (turcești, bizantine, franceze și italiene) ci și de la cunoașterea directă a firii oamenilor, a civilizației și culturii lor" [19].

În Imperiul Otoman, *saray*-ul și *medrese*-ul reprezintă centrele superioare de răspîndire a islamului. Poeții formați aici sînt creatorii unei poezii culte — *divanî* — (de influență persană, reprezentată prin structuri poetice, erotico-mistice sau istorico-religioase ample și de veche tradiție, scrisă într-un limbaj persan înflorit și supusă canoanelor. Se cunoaște că stabilitatea dogmei impune o *direcție etică*, în timp ce lărgirea orizontului politic, geografic etc. determină *predilecția spre fabulos* [20]. Între aceste două elemente are loc un proces de *întrepătrundere* care se desfășoară în cadrul culturii populare. Astfel, în Turcia, paralel cu literatura cultă, se dezvoltă și o literatură populară — *halk edebiyâtı* — (degajată în cea mai mare parte de implicațiile coranice) care înglobează în sine trei componente: *sözlü edebiyât* (literatura orală); *halk tasavvufu* (literatura mistică populară); *saz şiiri* (literatura poeților pribegi). Prima secțiune este reprezentată de genurile predilecte ale folclorului turcic. Cea de-a doua se bazează pe o filozofie mistică populară și tratează marile probleme ale existenței, transmise de legendă, în spirit etic. Ea se află sub semnul *sufismului* [21], care izvorăște din textele apocrife aduse printre

[17] D. Cantemir, *Sistemul...*, p. 250—251.

[18] Mihai Moraru, *Postfață*, în N. Cartojan, *Cărțile populare în literatura românească*, vol. II, 1974, p. 186.

[19] I.C. Chițimia, *Dimitrie Cantemir, reprezentant al epocii sale în plan european*, în „Revista de istorie și teorie literară", 22, 1973, nr. 2, p. 181.

[20] Mihai Moraru, *op. cit.*, p. 498.

[21] Mișcare mistică religioasă bazată pe inspirația gnostică; a stabilit etapele drumului către divinitate după un itinerar asemănător celui din misticismul creștin. De nașterea sufismului se leagă apariția misionarilor în lumea musulmană și peste hotarele ei. În cadrul misticismului turcic se remarcă tendințe filozofice aflate în contact strîns cu societățile cultivate din Persia, Siria, Egipt, reprezentate de savanții care, uneau exegeza coranică cu studiul textelor clasice ale sufismului; Cf. I. Barthold, *Opere alese*, Moscova, 1968, vol. 5, p. 72.

popoarele nomade turcice din marile centre islamice, precum și de la locurile sfinte vizitate de mahomedani. Astfel a fost posibilă crearea imnurilor religioase — *ilahi* — dedicate raiului, sufletului, a cuvîntărilor religioase — *nutuk* — sau — *devriye* — referitoare la originea vieții și a sensurilor ei [22]. În același timp încep să circule, în manuscris, cărți populare religioase față de care masele (datorită îmbinării dintre fabulos și etic) s-au dovedit a fi deosebit de receptive. În acest sens putem aminti cărțile: *Tuvrat*, *Mevlid*, *Bedevam*, *Ahır zaman*, *Muhammediyye*, *Ahmediye* [23]. În condițiile circulației neîntrerupte, aceste cărți au suferit diverse amendamente etice, în funcție de epocă, de copist și mai tîrziu de prelucrările poeților. *Saz şiiri* este literatura populară lirică izvorîtă din creațiile orale și influențată, în parte, de literatura mistică — *tasavvuf*. În secolul al XVI-lea autorii acestei poezii își schimbă denumirea în *aşık* (îndrăgostit) și creează în limba națională [24]. Idealul lor este îndreptat către perfecționarea ființei umane. Literatura de mare popularitate a rapsozilor suferă numeroase transformări, contaminări, determinate de un anume moment al evoluției istorice și culturale. Cu timpul, reprezentanții literaturii — *divanî* — împrumutînd din tematica creațiilor orale sau din aceea a poeților pribegi, devin autorii unei poezii culte cu caracter popular.

Rezultă deci că *materia* cărților populare turcești, a literaturii aparținînd poeților pribegi, precum și a celei culte (de mai tîrziu) este de *sorginte folclorică*. În această materie, în pofida dominației concepției teologice, se reflectă ființa umană cu toate problemele ei existențiale, demonstrînd *caracterul umanist al culturii populare turcești*. În acest sens, se știe că un motiv literar, predilect într-o epocă, permite considerații asupra caracterului acelei epoci. Prezența figurii lui Mahomed, spre exemplu, în structurile narative înfățișate de Dimitrie Cantemir dezvăluie conținutul religios al acestora. Dar traseul străbătut de acesta: *nașterea miraculoasă* (dintr-o rază), *inițierea* (primirea darului de profeție), *călătoria* (spre rai), precum și *gesturile care îi probează înțelepciunea* (minunile sînt similare structural traseului eroului din basmele populare. Deci schemele etice privitoare la Mahomed, realizate cu ajutorul elementelor specifice ale unui moment istoric cultural (cel islamic) concordă, pe de o parte, cu concepția popoarelor turcice preislamice despre erou, dar și cu viziunea general-umană. Așadar, cercetarea legendelor despre Mahomed deși, în aparență, specific musulmane, le descoperă trăsături laice de proveniență folclorică.

★

[22] A. Sırrı Levend, *Halk ve tasavvufu halk edebiyâtı* (Literatura populară și mistică populară), în „Türk dili" (Limba turcă), Ankara, 1968, p. 23–85.

[23] Cărți foarte răspîndite care se referă la nașterea, întîmplările și minunile profetului Mahomed. Cunosc numeroase variante. Cea mai izbutită dintre variantele *Mevlid*-ului este aceea creată de Süleyman Çelebi în 1409 la Brusa. Foarte răspîndită este și varianta poetului Ahmedi. În ceea ce privește cartea *Muhammediyye*, două sînt variantele cele mai reprezentative: cea a lui Yazıcıoglu Mehmed Efendi și cea a lui Hamdullah Hamdi. Similitudinile între toate aceste cărți și materiale înfățișate de Dimitrie Cantemir sînt foarte numeroase.

[24] A. Sırrı Levend, *ibidem*.

Analizînd cultura populară turcă [25] prin stabilirea unor raporturi fundamentale în procesul creaţiei folclorice : Raportul dintre *general* (universal) şi *particular* (naţional), dintre *tradiţie* şi *inovaţie*, dintre elementul *stabil* şi cel *variabil*, în consecinţă dintre *stereotipie* şi *originalitate*, se relevă universalitatea şi unitatea raţiunii umane care confirmă caracterul profund umanist al gîndirii turceşti.

Dimitrie Cantemir, cunoscînd, înţelegînd şi interpretînd fondul de viaţă al musulmanilor, bogăţia elementelor tradiţionale, elementele fantastice, oglindiri simbolice ale realităţii curente, devine exponentul *umanismului popular* oriental, în speţă turcesc, rămînînd însă ca metodă şi concepţie pe poziţiile umanismului occidental.

Raportarea elementului concret-naţional la tiparul universal permite urmărirea trăsăturii de umanism, atît în planul *literaturii religioase* cît şi în cel al *literaturii laice*.

Studiul atent al literaturii populare turceşti, în toate componentele ei, privită ca proces pasibil de modificări în funcţie de condiţiile sociale, evidenţiază un fundament umanist de dublă sorginte : — *umanismul popular în genere*, ca trăsătură comună folclorului tuturor popoarelor, corespunzînd fondului de viaţă general-uman, prin probleme filozofice existenţiale sau istorice şi cotidiene ; — *umanism popular specific*, ca trăsătură proprie unei singure comunităţi, cea mahomedană. Spiritualitatea ei s-a suprapus culturii primitive a unor formaţiuni tribale nomade (atestate încă din secolele VI—VIII), cunoscătoare a practicilor animiste, totemice, şamaniste, cu numeroase infiltraţii budhiste, manicheiste, nestoriene. Datorită deplasării lor necontenite şi a amestecului dintre ele, se petrece o puternică mixare a fenomenelor folclorice.

Receptivitatea lui Cantemir la spiritul umanist al culturii populare musulmane se reflectă în modul propriu de valorificare a acesteia : el îmbrăţişează fenomenele, căutîndu-le originile şi urmărind integrarea lor într-o viziune universală ; selectează, descrie şi interpretează faptele folclorice potrivit concepţiei de unitate a culturii umane. Faptul se poate demonstra prin descoperirea unor *concordanţe tematice* între arii de cultură diverse, care atestă un mod unic de a percepe Universul.

★

Trăsătura de *umanism în genere* se relevă prin raportarea comparatistă a miturilor turceşti prezentate de Cantemir la literatura populară turcă şi de aici la patrimoniul folcloric universal. Astfel se descoperă numeroase similitudini ale structurii tematice : facerea lumii, crearea omului, căderea îngerilor, păcatul strămoşesc, sfîrşitul lumii etc. În acelaşi timp, se evidenţiază note şi expresii artistice specifice, determinate de anume zone geografice şi epoci istorice care au imprimat creaţiei folclorice particularităţi proprii. Astfel structurile mitice înfăţişate de

[25] Am avut în vedere acele secţiuni din scrierile de orientalistică ale lui Dimitrie Cantemir care se referă la cultura populară musulmană turcică. *Istoria Imperiului Otoman* ne-a reţinut atenţia prin comentariile din note în care autorul se preocupă de cele mai diverse direcţii ale vieţii din Sud-Estul Europei, între care credinţele mitologice ale turcilor şi legendele lor de largă circulaţie. Din *Sistemul sau întocmirea religiei muhammedane* au intrat în obiectivul nostru credinţele populare, dar şi religia oficială mahomedană.

Dimitrie Cantemir, deși universale tematic, datorită comunității de spirit, comportă trăsături specifice.

Mitul genezei din gîndirea turcilor se încadrează, prin schema epică, în fondul folcloric general-uman : „ ... Ei pretind că dumnezeu a creat un fel de bob ; apoi l-a împărțit în două și dintr-o parte a creat apa, iar din cealaltă, focul. Apa a turnat-o peste foc, de unde a ieșit o fumegare, adică fum. Apoi din fum a creat cerul iar pămîntul l-a alcătuit din spuma apei pe care o făcuse apa pe cînd se războia cu focul. Spuma a pus-o în fața focului și cînd s-a uscat a făcut pămîntul, iar din cealaltă spumă pe care a făcut-o a doua oară a zidit țara sau locul unde e acuma Mecca "[26]. Așadar, crearea lumii este imaginată de turci, aidoma majorității popoarelor : ca o separare a cerului de pămînt, unite la început într-un tot. Și pentru asirobabilonieni cerul și pămîntul, reunite inițial într-un munte, au fost creeate de un abis de apă dulce. Cultul apei este foarte vechi în mitologia popoarelor turcice ; a fost atestat încă din secolul V. Reprezentativ pentru simbolismul acvatic și legătura sa cu geneza este poemul *Yaradılış destanı* (Facerea lumii), unde divinitatea Kayrahan trăiește la început în împărăția apei [27]. Apa, element primordial în facerea lumii, are valoare simbolică în cele mai multe narațiuni preislamice, poeme, povestiri, basme, proverbe [28]. Cultul ei, izvorît din vechile mitologii ale popoarelor nomade și întrepătruns cu motivul oceanic indian (emigrat în Iran și, de aici, la popoarele turcice), constituie elementul tradițional specific al mitului creației musulman.

Credința în *îngeri* și *demoni* a intrat în religia lui Mahomed, și, de aici, la turci, din credințele populare ale creștinismului și iudaismului. Îngerii sînt creați din lumina specifică — *nur* [29] — „un aer fin, prima substanță a tuturor lucrurilor ce aveau să fie create"[30]. Îngerul, „cînd vrea să se arate cuiva [...] își tocmește materia, dar nu din aer sau din cer ; ci mîna lui dumnezeu ajută puterii omenești văzătoare ca să devină pătrunzătoare și să vadă clar acea materie extrafină a strălucirii "[31].

Nu mai puțin semnificativă este credința în *djini* (reminiscențe din politeismul arab), specifică musulmanilor de pretutindeni. Ea ocupă un loc important atît în Coran cît și în literatura populară. În descrierea lui Cantemir, djinii au trăsăturile acelora din folclorul turcesc : „făpturi spirituale între îngeri și diavoli de ambe sexe care au și copii, se înmulțesc în fiecare zi, au împărății și ținuturi în aer și pe pămînt, fac războaie și se subjugă unii pe alții [32]. Așadar ei sînt umanizați și constituie întrupări metaforice ale cotidianului.

---

[26] D. Cantemir, *Sistemul...*, p. 164.

[27] M. Necati Sepertçioglu, *Türk destanları* (Cîntece turcești), Istambul, 1972. p. 91.

[28] N. Mamut, *Imaginea mării în poemele preislamice*, ms. p. 2.

[29] Filozofia orientală este o filozofie a luminii, desemnată prin termenul *ishraq* (spendoare, luminarea soarelui de la răsărit). Lumea întreagă este subordonată acestei lumini pure. Plecînd de la lumina inițială, emanată prin multiplicarea dimensiunilor inteligibile care intră în compunere unele cu alelte, universul luminilor înaintează în chip etern. Ele purced unele din altele și formează o ierarhie concretă a universurilor. Cf. H. Corbin, *op. cit.*, p. 35.

[30] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 156.

[31] *Ibidem.*

[32] *Ibidem*, p. 162.

La cele mai diverse popoare, pămîntul reprezintă elementul generator al oamenilor şi a tot ce există pe suprafaţa lui. Mitul turcesc al *creării omului* are la origine, astfel, pămîntul. El a fost împrumutat, cu cîteva modificări, din literatura populară ebraică: „Dumnezeu l-a făcut pe Adam din tină, dîndu-i duh din duhul său" [33]. De cele mai multe ori se întretaie cu *mitul căderii îngerilor*, care urmează tradiţia creştină. La musulmani, acesta se îndepărtează de mitul creştin, prin mobilul răzvrătirii: Iblis (Lucifer) a refuzat să se prosterne în faţa făpturii omeneşti, pe motiv că el este făcut din foc iar Adam, inferior lui, din tină [34].

„Bobul de grîu" ca simbol al cunoaşterii, altul decît „fructul oprit" al creştinilor, face să difere motivul *păcatului originar* la musulmani, de tradiţia creştină.

Adeseori, structurile narative ale unor motive de circulaţie, în zone învecinate, se pot *contamina*: *motivul construirii unei corăbii* este inclus în varianta turcească a *legendei potopului*. La rugămintea lui Noe, a cărui corabie fusese roasă de şoareci, Allah îmbolnăveşte leul de guturai; acesta strănutînd, scoate cîte o pisică pe nări; pisicile omoară şoarecii şi corabia se salvează de potop [35]. Variantele turco-tătare din Dobrogea mai introduc în ţesătura legendei porci care înghit pisicile şi elefanţi care înghit porcii [36].

În legendele populare bogomilice, *motivul construcţiei corăbiei* face parte din *legenda lui Adam* care, aflînd de dragostea păcătoasă a Evei faţă de satană, încearcă să scape de el, construind o corabie de scînduri cu care trece marea. Satana, dorind să-l piardă pe Adam, se supune unui şir de metamorfozări, şarpe, şoarece etc. La fel ca în relatarea lui Cantemir, şoarecele roade scîndurile corabiei; Adam aruncă în şarpe cu mănuşa; aceasta se transformă în pisică şi prinde şoarecele; apoi satana iese din pisică prin perii ei, sub formă de scîntei [37]. În alte variante, tot cu caracter bogomilic, legenda astfel amplificată este continuată cu *tema potopului*, unde Adam şi Eva sînt înlocuiţi cu Noe şi soţia lui [38]. Aşadar, *legenda lui Noe* înfăţişată de Dimitrie Cantemir, similară în conţinut cu legenda lui Adam din literatura bogomilică, alături de motivul construirii unei corăbii, comportă şi un alt motiv, acela al *metamorfozei*, provenit din vechile mituri ale Indiei, cu o largă circulaţie în Orient.

Şi la popoarele turcice, aspiraţia omului către perfecţiune, izvorîtă din credinţa în răsplata divină, a generat un ciclu de mituri care prevestesc o revoluţie cosmică, decoperind tainele „lumii de dincolo", prin miracolul unor „viziuni cereşti" şi descriind apropiatul „sfîrşit al lumii". Raportînd literatura apocaliptică turcească la fondul folcloric general uman, prin cîteva motive extrase din lucrările de orientalistică ale lui

---

[33] *Ibidem*.

[34] *Ibidem*, p. 65.

[35] *Ibidem*, p. 178—181.

[36] Arhiva fonogramică a Institutului de lingvistică.

[37] Cf. N. Cartojan, *Cărţile populare în literatura românească*, Bucureşti, 1974, vol. I, p. 53.

[38] *Ibidem*.

Dimitrie Cantemir, se înregistrează unele corespondențe ale structurii tematice : *călătoria în paradis și în infern*, în jurul cărora circulă numeroase legende la babilonieni, evrei, arabi etc.

„*Suirea la cer*" a lui Mahomed însoțit de arhanghelul Gabriel [39] este similară „înălțării" apostolului Pavel. În ultimul cer, străfulgerat fiind de strălucirea lui Allah, i se întunecă privirea, aidoma sfîntului Ioan Bogoslovul care, urcîndu-se pe muntele Taborului și văzînd lumina emanată de divinitate, cade cu fața la pămînt. Aici este inclusă, ca element specific, tradiția fabulosului animal *Burak* [40], călăuză lui Mahomed pe drumul către rai. Un alt motiv universal este cel privitor la „ ... neamul piticesc de la *sfîrșitul lumii*, care lingînd zidul lui Alexandru cel Mare și spărgîndu-l cu limbile lor, vor năvăli pe tot pămîntul, mîncîndu-i pe oameni și toate celelalte vietăți" [41]. El prezintă o uimitoare similitudine cu o veche credință românească în scorpie, zgripțuroaică sau Iuda care rod stîlpii pe care se reazemă pămîntul" [42].

Cercetarea temei prăbușirii civilizațiilor mergînd pînă la inversarea principiilor lumii descoperă interesante similitudini. Credința turcească în semnul prevestitor al soarelui care va răsări de la apus și va apune la răsărit, „și soarele va avea o mișcare universă și va merge îndărăt, spre răsărit ; după înfricoșatul răsărit al soarelui de la apus se va închide ușa pocăinței" [43], este similară cu aceea a românilor : „soarele va răsări de la apus și va merge la răsărit, mergînd adică de-a-ndărătul" [44] sau : „și stelele cu dosul se vor ivi" [45].

Atributele de ispititor ale personajului *Dedzial*, din apocalipsa musulmană înfățișată de cărturarul român, sînt similare cu cele ale Antihristului din *Apocalipsul lui Ioan* : „va veni călare pe un asin năzdrăvan din ai cărui peri vor ieși cîntecele cele mai frumoase [...] va fi urmat de femei și de necredincioși ; [...] va cuceri tot pămîntul, mai puțin locurile sfinte Mecca și Medina" [46]. El corespunde Antihîrsului din credințele populare românești : „la vremea de apoi va veni și Antihîrs ca să înșele lumea..." [47].

Revelatoare pentru demonstrarea universalității tematice, dar și a specificității unor motive înfățișate de Dimitrie Cantemir este prezența *podului subțire*, simbol al trecerii sufletelor în lumea viitoare, existent în mitologia unui număr mare de popoare. Podul indienilor duce în „țara muților" ; podul eschimoșilor duce în „țara morților" ; acela al perșilor conduce sufletele în rai sau în „lăcașul beznei". Credințele referitoare la semnificația podului apar și în religia ortodoxă. Drumul străbătut de sufletul celui mort spre „lumea de dincolo" trece printr-o mulțime

---

[39] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 53.

[40] În viziunea poeților și a miniaturiștilor arabi acesta este înfățișat cu cap de femeie și cu coadă de păun. Nu este semnalat în *Coran*.

[41] A. Fochi, *Dimitrie Cantemir etnograf și folclorist*, în „Revista de etnografie și folclor", 1964, nr. 1—2, p. 95—96.

[42] *Ibidem*.

[43] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 129.

[44] T. Pamfile, *Sfîrșitul lumii după credințele poporului român*, Bîrlad, 1911, p. 11—13.

[45] Ms. 4390, B.C.U.-Cluj, p. 209—210, cf. Mircea Anghelescu, *Literatura română și Orientul*, București, 1975, p. 48.

[46] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 129.

[47] T. Pamfile, *op. cit.*, p. 15.

de vămi ale văzduhului. Podul din basme constituie o transfigurare a aceleiași reprezentări. El este îngust și alunecos; uneori este țesut din fire de păr. De obicei în motivul podului este implicat și un adjuvant: cîine, bivol etc. Cantemir întîlnește și la turci credința în podul care duce către rai. Înfățișarea și semnificația lui se încadrează în schema general-valabilă: „subțire cît un fir de păr omenesc și mai ascuțit decît tăișul briciului și mai alunecos decît ghiața" [48]. Adjuvantele la turci sînt *cămilele*, identificate de cărturarul român cu „berbecii pe care fiecare în viața lui, cînd a călătorit la Mecca, l-a jertfit lui Dumnezeu pe muntele Aaraf; dar care bogat fiind n-a făcut această călătorie, va trebui să facă pe jos calea de 500 de ani" [49]. Elementul concret al identificării adjuvantelor cu berbecii demonstrează capacitatea musulmanilor de a crea noi variante specifice, după un tipar universal pe care îl furnizează tradiția.

Literatura religioasă bazată pe un material legendar străvechi, este completată de dervișii din mediul musulman — în mod similar cu transplantarea culturii Bizanțului la noi — prin preluarea unui complex de mituri din literatura apocrifă islamică. Dar bunurile folclorice și religioase intrate în literatura populară turcă la nivelul valorilor autentice și accesibile spiritului mistic al maselor, nu au alterat fondul străvechi al acesteia. Analiza faptelor de natură mitică prezentate de Dimitrie Cantemir, dezvăluie persistența vechilor credințe ale turcilor, interferate cu credințele popoarelor cu care au intrat în contact, în perioada preislamică, și cu elementele definitorii ale noii religii.

În schema realității mitice coexistă personaje mitologice ale căror atribute se pot întrepătrunde și chiar substitui, confirmînd în felul acesta universalitatea rațiunii umane.

Un astfel de personaj mitologic este și *profetul Mahomed* care are, pe de o parte, o istorie umană, ca mai toți eroii (foarte bine ilustrată de cărturarul roman), iar pe de alta, o istorie fantastică, pe care Cantemir a culeș-o fie din creații artistice individuale, cu caracter popular, fie dintr-un mozaic de mituri de circulație orală. Similitudinile între legendele prezentate de cărturarul nostru și aceleași legende înserate în cărți populare ca: *Muhammediyye*, *Mevlid* [50] etc. sînt numeroase. În toate aceste variante, faptul real al nașterii lui Mahomed a dobîndit trăsături miraculoase: Mahomed a fost creat dintr-o rază la revărsarea căreia a strălucit toată lumea. Cerul și pămîntul s-au cutremurat; idolii s-au prăbușit de pe socluri [51]. *Motivul nașterii* profetului se încadrează, așadar, în schema universală care atestă *nașterea miraculoasă a eroului* încă din stadiul mitic primar. Corespondența se extinde pînă la atributele fizice. Legenda nașterii lui Mahomed respectă concordanța stabilită de mituri între asemănarea celui născut cu partea cosmică din care s-a

[48] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 235.

[49] *Ibidem*.

[50] În lucrările sale D. Cantemir face dese trimiteri la cartea *Muhammediyye*. Similitudinile între *Mevlid* (în special varianta Süleyman Çelebi) și legendele înfățișate de Cantemir sînt explicabile. Textul *Mevlid*-ului, victimă a popularității, a constituit obiectul unor permanente transformări. El este cunoscut în numeroase variante pe care, desigur, le-a cunoscut și cărturarul român.

[51] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 34; cf. și n. Banarli, *op. cit.*, p. 24.

născut : „praf n-a căzut niciodată pe fața lui care strălucea ca soarele și strălucirea feței sale ajungea pînă la ceafă" [52]. Motivul nașterii miraculoase a profetului dobîndește trăsături specifice datorită tradiției circumscrise ariei naționale. Izvoarele razei „nur", din care s-a născut Mahomed, precum și „cele trei sute de mii de strălucire ale oamenilor iscusiți și renumiți" [53] trebuie căutate nu numai în doctrina monistă a neoplatonicienilor ci și în mitologia șamanistă a vechilor popoare turcice. Aici, „soarele-mamă" și „luna-tată" erau venerate ca divinități. Lumea cerească era o lume de *raze*. Pămîntul și apa erau scăldate de raze. Din scorburile copacilor se nășteau fete învăluite în raze ; și, în sfîrșit, personajele mitice se plăsmuiau din raze [54]. În poemul *Facerea lumii* divinitatea Kayrahan, după ce se desparte de împărăția apei, își creează în cer o lume populată de raze.

În miturile străvechi ale șamaniștilor, sufletul se poate transforma într-o pasăre. Și iată ce relatează Cantemir : „După aceasta Dumnezeu a creat pasărea Tavs (păunul), în care a sădit sufletul lui Muhammed și l-a făcut să petreacă în ea pînă la vremea nașterii sale" [55].

În consecință, pătrunderea religiei islamice la popoarele turcice nu atrage după sine un proces de modificare a unor motive tradiționale ci numai de substituire a unor vechi figuri mitologice cu altele, cum ar fi aceea a profetului Mahomed.

Trăsăturile umaniste specifice rezultă nu numai din tematica motivelor ci și din culoarea expresiei realizată, de asemeni, pe baza elementelor tradiționale, de vechime ancestrală în simbolistica populară turcică : „Pe piept avea numai un singur fir de păr care se desfăcea în alte patruzeci de fire subțiri și toate așa de luminoase că păreau a fi făcute din mărgăritar. Pe „șezut" avea o pecete sau semnul proorocirii, iar pecetea era ca o floare de trandafir de mărimea unui ou. Între ochii lui strălucea o uimitoare lumină" [56]. Modalitățile de descriere ale personajului sînt proprii producțiilor artistice ale popoarelor turcice în care *cifra 40*, *lumina*, *nestematele*, *trandafirul*, *însemnarea* au valoare de simbol.

★

Materialul de *literatură laică* turcească, extras selectiv din lucrările de orientalistică ale lui Dimitrie Cantemir, furnizează suficiente argumente în sprijinul descoperirii unor trăsături umaniste în literatura populară turcă, valorificate de cărturarul român.

Pe această direcție se înscrie narațiunea privitoare la Alexandru cel Mare, cunoscut în literatura populară turcă sub numele de *Iskender* care, conform tradiției musulmane, este „însemnat" cu două coarne purtătoare de puteri magice. Variantele transmise oral, prin intermediul rapsozilor sau cele difuzate prin scris, de Firdousi, Nizami, Navoi, Djami, dobîndesc o coloratură specifică față de cele europene, prin structura

---

[52] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 35.
[53] *Ibidem*, p. 153—154.
[54] Vezi A. Inan, *Tarihte ve bügün şamanism* (Șamanismul în trecut și astăzi), Ankara, 1972, p. 27. M. Necati Sepetçioglu, *op. cit.*, p. 92.
[55] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 174.
[56] *Ibidem*, p. 43.

apropiată de basm și înclinația filozofică, nu eroică, a narațiunii [57]. Cultivarea elementului specific oriental în țesătura narațiunii lui Cantemir transpare adeseori: „O, Platoane, acum am cunoscut că înțelepciunea este mult mai tare decît toată vitejia omenească și că mai mult poate condeiul tău decît sabia și toată oștirea mea" [58].

Unicul rezultat al contactului pe care turcii l-au avut cu sursele istorice bizantine a fost satisfacerea curiozității lor asupra trecutului Bizanțului învins. Ei s-au inspirat din legendele fabuloase privitoare la originile Constantinopolului și ale fondării Sfintei Sofia. Astfel de legende traduse în persană și în turcă au intrat în vechile cronici și, de aici, aproape în toate istoriile otomane, precum și în repertoriul cîntăreților pribegi, care le-au asigurat circulație și permanență [59].

O asemenea legendă este aceea a zidirii djamiei Muhammediyye, izvorîtă dintr-un fapt real, relatat și de Dimitrie Cantemir.

Așa cum edificiile impunătoare prin proporții și vechime au fost întotdeauna învăluite de mister, și ridicarea acestei djamii a dobîndit trăsături legendare. După săvîrșirea construcției, sultanul, înfricoșat de posibilitatea înălțării unei clădiri de cult egale în măreție acesteia, poruncește tragerea în țeapă a constructorului Cristodul [60].

Ideea sacrificiului uman, avînd ca menire asigurarea unicității operei de artă, permite includerea acestei narațiuni în ciclul legendelor balcanice axate pe motivul creației. Similitudinile între legenda lui Cristodul și cea a meșterului Manole sînt evidente: moartea lui Manole (lăsat sus pe biserică din porunca lui Neagoe Basarab) se produce din același motiv ca moartea meșterului grec Cristodul.

★

În consecință, cărturarul român, grație viziunii sale umaniste, izbutește să adopte o atitudine obiectivă, deseori admirativă față de cultura și civilizația musulmanilor.

Într-o vreme cînd teologia mahomedană era dominantă în Imperiul Otoman, Dimitrie Cantemir, umanist de formație apuseană și, în același timp, tributar căutărilor umaniste de factură orientală, deosebește dogma coranică de credința populară și, în funcție de aceasta, se manifestă diferit.

Interesul autorului față de cultura turcică străveche, care relevă forța de conservare a tradiției universale și forța ei de înnoire pe arie națională, face să transpară trăsătura sa de receptor al umanismului popular turcesc.

Considerînd folclorul parte integrantă a culturii unei țări, intuind realitatea vieții sociale și năzuințele firești, omenești ale musulmanilor, reprezentate simbolic, în forme narativ-fantastice, D. Cantemir se impune în Europa epocii sale ca mesager al umanismului popular de tip oriental, exprimat metaforic în creații orale sau scrise de largă circulație.

---

[57] N. Mamut, *Literatura populară scrisă și folclor țărăresc și turcesc dobrogean în perspectivă comparată*, teză de doctorat, în ms., p. 197.

[58] D. Cantemir, *op. cit.*, p. 200.

[59] Cf. A. Bombaci, *Histoire de la littérature turque*, Paris, 1968, p. 309

[60] D. Cantemir, *Istoria...*, p. 150—151, nota 41.

CONTRIBUȚII LA ISTORIA RELAȚIILOR CULTURALE ITALO-POLONO-ROMÂNE ÎN SEC. AL XVII-LEA ȘI AL XVIII-LEA

Alături de un Grigore Ureche, cu celebra-i expresie ,,Noi de la Rîm ne tragem'', de un Miron Costin, cu bogata sa informație italo-polonă și cu scrierile sale în limba polonă — figuri de seamă ale umanismului românesc, ale căror opere constituie un capitol aparte în istoria relațiilor culturale româno-italo-polone—, se cuvine să amintim faptele care permit încadrarea în acest context și a altor figuri de cărturari români ai epocii: Nicolaus Olahus, Petru Movilă, Dosoftei.

Folosind, între altele, scrierea italianului trăit în Polonia Philippo Buonaccorsi (Callimachus), *Attila seu de gestis Attilae* (1489), românul transilvănean Nicolaus Olahus alcătuiește în latină opera *Atila sive de originibus gentis regni Hungariae*, publicată la Bruxelles în 1536. Datorită numeroaselor legende care-i conferă caracterul de roman popular, scrierea aceasta a fost adaptată în polonă de Cyprian Bazylik din Sieradz (1535 — post 1591)[1], poet traducător și muzician cu studii la Cracovia (1550/15 51), probabil autor al poemului satiric *Proteus*, traducerea lui Bazylik a apărut la Cracovia în 1574 sud titlul *Historia spraw Atyle* și a stat apoi la baza unei noi traduceri în bielorusă (*Istoria y Atyli, koroli ugorskom*, la rîndul său, cronicarul polonez Maciej Strykowski (1547—1582) o include în cronica ca *Kióra przedtem światla nie widziala, Kronika polska, litewska, żmudzka i wszytkiej Rusi* apărută la Królewiec (Königsbern) în 1582[2].

La faptul îndeobște cunoscut al influenței lui Kochanowski asupra lui Dosoftei (în traducerea de către acesta a *Psalmilor lui David*) se adaugă în vremea din urmă și o nouă dovadă a activității de traducător a mitropolitului moldovean; aflat la Zólkiew, în Polonia, el traduce prologul dramei *L'Orbecche* (Veneția, 1583) a italianului Giambattista Giraldi Cinzio (1504—1573) prin intermediul versiunii grecești *Erofili* a cretanului Georgios Chortatzis (1637)[3]. Traducerea, cuprinsă în ms. 3456 de la Biblioteca Academiei R. S. România, a fost descoperită de prof. Al. Elian[4]; G. Ivașcu[5] o socotește ,,punctul cel mai înalt atins de creația poetică a lui Dosoftei''.

Adăugăm aici un fapt mai puțin cunoscut și anume: păstrarea a două relatări în limba *italiană* asupra prezenței regelui Jan Sobieski și a armatei sale la Iași în 1686 și asupra modului cum a fost întîmpinat de Dosoftei (*Ristretto delle operationi Armata del Re di Polonia dalli 4 Giugno giorno della partenza di sua Maesta da Javorova sino all'acquisito della Moldavia*. Scritto dal Campo Reale sotto Fulcin all'Illustrissimo Sig. Residente di quella Corona in Bologna, dall'Illustriss. Sig. N. N., In Bologna, per Giacomo Monti, 1686; *Relazione Seconda dell'Armata Polacca dalli 28 Augusto vicino Jassi nella Moldavia sino alli 4 Ottobre 1686*, in Bologna, per Giacomo Monti, MDCLXXXVI[6].

---

[1] *Polski slownik biograficzny*, I, p. 374—375; *Encyklopedia wiedzy o ksiazce*, col. 116—117; *Dzieje nauki polskiej*, VI, Wrocław, Ossolineum, 1974, p. 27—28.

[2] Cf. I. C. Chițimia, *Metoda de cercetare în domeniul literaturii vechi* în *Probleme de bază ale literaturii române vechi*, București, Ed. Academiei, 1972, p. 450—451.

[3] Vezi Dan Simonescu, *Dosoftei, traducător din dramaturgia cretană* (prologul la *Erofilii*, transcriere și notă de ediție de Rodica Iovan; versiunea modernă a prologului de Romulus Vulpescu), în ,,Manuscriptum'' III, 1972, nr. 3 (8), p. 28—41. Despre Chrotatzis și drama sa *Erofilia* vezi și C. Th. Dimaras, *Istoria literaturii neogrecești*, București, 1968, p. 111—112.

[4] *Dosoftei, poet laic*, în ,,Contemporanul'', 1967, nr. 21 (1071), 3.

[5] *Istoria literaturii române*, București I, 1969, p. 206.

[6] Ultima cuprinsă în ms. 181 de la Biblioteca Czartoryski din Cracovia și publicată în ,,Teki Maruszewicza'', 1685—1687, din care a reprodus și I. Bianu în *Însemnări istorice din biblioteci și arhive galițiene în vara anului 1885*, București, 1186, p. 4—5. Cf. și Marjan

Petru Movilă (1596—1647), moldovean, mitropolit al Kievului, își face studiile la iezuiții Academiei Zamojska. Este autor de scrieri teologice în latină (*Confessio fidei ortodoxae*, Amsterdam, 1643, ed. II, cu titlul *Confessio orthodoxae catholicae et apostolicae ecclesiae orientalis*, Leipzig, 1659) și polonă (*Lithos albo kamień z procy prawdy Cerkwie świetej prawosławnej ruskiej* — Lithos sau piatra pornită din praștia adevărului bisericii sfinte pravoslavnice rusești, Kiev, 1644; *Zebranie krótkiej nauki o artykułach wiary prawosławnej katolickiej chrześcijańskiej*, Kiev, 1645[7]; în același an la Kiev apare și o *Mowa duchowna przy szlubie Janusza Radziwilla z Panna Maria córka Iaśnie Wielmożnego Jego M. P. Io Wasilia Wojewody y Hospodara Woloskiego* ... (Cuvîntare duhovnicească la nunta prințului Janusz Radziwill cu domnița Maria, fiica Prea Măritului Vasilie Voievod, domnul Moldovei[8]. În vederea restaurării bisericii Sf. Sofia din Kiew, Petru Movilă angajează pe italianul Octaviano Mancini din Bologna, care studiase arhitectura la vestita „Accademia Carracci", împreună cu Guido Reni și Domenico Zampieri, după cum rezultă din numeroasele note ale acestuia (datate 1637—38) pe un exemplar din *Regole generali di arhitectura* (Venezia, 1551) de Sebastiano Serlio, aflat la secția de carte veche a Muzeului Național din Cracovia[9]. După opinia autorilor descoperirii, mitropolitului Petru Movilă l-a putut cunoaște pe Mancini fie la Varșovia, printre numeroșii italieni de la curtea regelui Vladislav al IV-lea, fie la Lvov, unde era o puternică colonie italiană și unde Movilă se oprise pentru cîteva luni ca oaspete al Frăției Ortodoxe, în drumul de la Cracovia spre Kiev în vara anului 1633 (p. 29 a operei citate). Mitropolitul moldovean participase la dezbaterile din seimurile varșoviene din 1632—1633, iar în timpul ședерii sale aici și la Cracovia a achiziționat numeroase cărți[10]; ajungînd arhimandrit al Lavrei Pacerska din Kiev, organizează Academia după modelul colegiilor iezuite din Polonia, aducînd aici profesori de la Stavropighia din Lvov și trimițînd la studii în străinătate pe cei mai buni tineri, care apoi au devenit ei înșiși aici profesori[11].

Constantin Stolnicul Cantacuzino a studiat la Padova între aprilie 1667 și august 1668 ...ici îi va trimite la învățătură mai tîrziu și pe fiii săi, Răducanu și Ștefan. În primăvara anului 1675, din porunca lui Duca-Vodă, pleacă cu o misiune secretă la Varșovia, unde se pare că a încercat să medieze pe lîngă regele Jan Sobieski încheierea păcii între Polonia și Turcia. Dacă legăturile Stolnicului cu italienii, mărturisite dealtfel de el însuși în „carnetul de studii" — BAR, ms. 1498[12] — sînt în genere cunoscute (vezi studiile lui N. Iorga, R. Ortiz, P. V. Haneș, V. Cândea, Lucia Rossetti, Mario Ruffini, C. Dima-Drăgan, Livia Bacâru ș.a.), nu se știe încă nimic despre eventualele contacte ale acestuia cu vreunii din ceilalți „oltramontani" (așa erau numiți tinerii veniți de peste Alpi, din centrul Europei) aflați în acea vreme la studii în Padova, în cazul de față cu polonezii. Studenții polonezi se constituiseră aici într-o „natio polonica", avînd o organizare solidă, cu statut, program de activitate, bibliotecă și ducînd o viață foarte liberală[13].

Sokolowski, *Spadek po metropolicie suczawskim Dositeuszu i jego Iosy*, Kraków, 1889, p. 20—23. Despre prezența armatelor lui Sobieski la Iași în 1686 și rolul lui Dosoftei vezi și *Istoria României*, III, București, 1964, p. 205—206 și *Istoria literaturii române*, I, București, 1964, p. 439.

[7] Nowy Korbut, *Bibliografia literatury polskiej*, Warszawa, II, 1966, p. 528—529; G. Ivașcu, *Istoria literaturii române*, I, București, 1969, p. 129—132; D. H. Mazilu, *Udriște Năsturel*, București, 1974, p. 23—41.

[8] Descoperită de P. P. Panaitescu (*Petru Movilă și românii*, București, 1942, a fost publicată de G. Mihăilă în *Contribuții la istoria culturii și literaturii române vechi*, București, 1972, p. 197—228.

[9] Maria Krynicka și Marek Wierzbicki, *Octaviano Mancini, architekt w służbie metropolity Piotra Mohyły*, în „Rozprawy i spawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie", V, 1959, p. 22—40, Mancini semnează în repetate rînduri: „architetto civile e militare civis bononensis".

[10] S-au păstrat chiar listele acestor cărți, alcătuite de Petru Movilă însuși (*Elenchus librorum emptorum Varsaviae anno 1632* și *Index librorum emptroum Cracoviae in coronationem eiusdem serenissimi regis Vladislai anno 1633*), cf. S. Golubey, *O sostave biblioteki Petra Mogily*, Kiev, 1878, p. 263 ș.u.

[11] Cf. A. Jabłonowski, *Akademia Kijowsko-Mohylańska*, Kraków, 1899—1900 (monografie fundamentală).

[12] Publicat de N. Iorga (*Operele lui Constantin Cantacuzino*, București, 1901, p. 1—12).

[13] S. Windakiewicz, *Nacja polska w Padwie 1592—1745*, în „Przegląd Polski", 1887, I, p. 460—493; același, *Padwa. Studium z dziejów myśli i cywilizacji polskiej*, în Przegląd Polski", 1891, p. 258—259 și 548—597; L. Cwikliński, *Padwa i Polska*, Warszawa, 1922; S. Windakiewicz, *I. Polacchi a Padova*, în *Omaggio dell'Academia Polacca di Scienze e Lettere*

În *Metrica națiunii poloneze din Padova*, publicată în secolul trecut de S. Windakiewicz[14] și recent de H. Barycz[15] figurează în perioada 1666—1668 peste douăzeci de polonezi, dintre care semnalăm cîțiva: Stanisław și Zygmunt Tarlo, voievozi de Lublin, Sebastian Fabian Stryewicz (1619—1681), profesor de teologie, geometrie și astronomie, autorul unei *Questio astronomica de orbibus* (1653)[16], Piotr Opaleński castelan de Gniezno și voievod de Kalisz, Jędrzej Szymonowicz, profesor de filozofie la Universitatea din Cracovia și medic al regelui, bernardinii Franciszek Rykolicz, Antoni Stefanowicz și Ștefan Leńdzki, canonicul din Poznań Stanisław Gniński, Franciszek Falkowski, secretar regal — toți din 1666, pe cînd consilier al națiunii poloneze din Padova era Stanisław Wosiński, doctor în filozofie și medicină, iar bibliotecar era Teofil Ocieszyński, carmelitan, magistru în teologie și predicator la Cracovia și Lvov. În anul următor, 1667, apar în registrele națiunii poloneze de aici Jerzy Denhoff, staroste de Bydgoszcz, Franciszek Bojanecki, dominicanul Ludwik Studzieński, Hieronim Russocki, canonic de Cracovia și Płock, custode al Tezaurului regal, preotul Zacharjasz Lonski de la biserica Sf. Florian din Cracovia, Antonio Nossadini, venețian stabilit la Cracovia, unde obține indigenat polonez în 1673, ajuns apoi secretar al regelui. În sfîrșit, în 1668 apar Stanisław Sołwakowicz, doctor în filozofie, profesor de astrologie la Cracovia și consilier al nației, Stanisław Kowalewski, profesor și decan al facultății de filozofie din Cracovia, autor al lucrării *Questio physica de natura loci* (Cracovia, 1658), cunoscutul panegirist Iózef Czechowicz, Kazimierz Resler, profesor de matematică și dialectică la Universitatea Jagiellonă din Cracovia, medic și botanist al regelui Jan Sobieski. După cum se vede, unii veniseră la Padova după studii făcute inițial în Polonia, la Cracovia, și după întoarcerea în țară au profesat tot aici sau au obținut ranguri și funcții înalte pe plan politic și bisericesc, lăsînd și unele lucrări științifice. Cercetări viitoare ar putea scoate la iveală eventualele contacte ale Stolnicului cu polonezii din Padova, întîlniți aici în timpul studiilor sale, contacte care au putut fi reluate, alături de altele, în timpul călătoriei sale în Polonia din 1675.

Biblioteca Stolnicului, așa cum a fost reconstituită de Corneliu Dima-Drăgan[17] și strălucit analizată și comentată de Mario Ruffini[18], cuprinde, între altele, numeroase opere de autori italieni și polonezi, ediții italiene de autori greci și latini, lucrări ale altor autori despre istoria Italiei și Poloniei. Stolnicul avea în bibliotecă ediții italiene din Aelianus (nr. 2 din catalog), Aristotel (39, 40, 44, 45, 46), Esop (147), Ovidiu (164); alături de Dante, Petrarca, Ariosto și Tasso găsim pe Fracastoro și Macchiavelli, pe Argoli, Cremonini, Fioravanti, Foresti, Loredano, Mascardi, Oldoini, Pallavicino, Riccioli, Segneri, Straparola, Tursellinus și Zabarella, medici, filozofi, istorici și teologi, unii foști profesori ai Universității din Padova; din rîndul acestora, cel mai distins profesor al Stolnicului a fost, după cum se știe, Albanio Albanese. Viitorul autor al *Istoriei Țării Românești* și, împreună cu N. Milescu, traducător al *Bibliei* în românește, poseda și lucrări poloneze de teologie și istorie semnate de Cichocki, Hincza, Andrzej Lipski[19], Tomasz Młodzianowski[20], Salomon Neugebauer[21], Petrus Posnaniensis, Joachim Pastorius[22]. O viitoare monografie despre Constantin Canta-

---

all'Universita di Padova bell settimo centenario della sua fondazione, Kraków, 1922; J. Ptaśnik, *Lwowianie w Nacji Polskiej w Padwie*, în „Kwartalnik Historyczny", XXXVII, 1923, p. 346—357. Despre polonezii din Padova amintește la noi și R. Ortiz, *Lo „Stolnic" Constantin Cantacuzino all'Università di Padova*, în R. Ortiz, N. Cartojan, *Lo Stolnic Cantacuzino, un grande erudito romeno a Padova*, Bucarest, 1943, p. 29—30.

[14] *Metryka Nacji Polskiej w Padwie*, în „Archiwum do dziejów literatury i oświaty w Polsce", Kraków, VI, 1890, p. 69—70.

[15] *Archiwum Nacji Polskiej w Uniwersytecie Padewskim. Tom. I. Metryka Nacji Polskiej w Uniwersytecie Padewskim 1592—1745*. Do druku przygotował Henryk Barycz, Wrocław, Ossolineum, 1971.

[16] *Dzieje nauki polskiej*, VI, Wrocław, Ossolineum, 1974, p. 657.

[17] *Biblioteca unui umanist român: Stolnicul Constantin Cantacuzino*, București, 1967.

[18] *Biblioteca Stolnicului Constantin Cantacuzino*, București. 1973.

[19] Jurist, istoric, episcop de Cracovia, mare cancelar al Coroanei (1572—1631), cf. *Dzieje nauki polskiej*, VI, 361—362.

[20] Filozof, teolog, predicator (1622—1686), misionar în Orientul Apropiat, rector al seminarului teologic din Poznań, predicator al Colegiului Sf. Petru din Cracovia (cf. *Dzieje nauki polskiej*, VI, p. 432).

[21] Istoric și pedagog, originar din Prusia (data nașterii și morții necunoscute), autor al unei compilații de istorie a Poloniei (aflată în biblioteca Stolnicului) și a unei descrieri geografico-etnografice a statului moscovit (cf. *Dzieje nauki polskiej*, VI, p. 456—457).

cuzino ar putea sublinia modul în care cultura literar-ştiinţifică a acestuia, dobîndită în timpul studiilor la Padova şi pe baza cărţilor aflate în biblioteca sa, s-a reflectat în opera pe care ne-a lăsat-o [23].

Un interesant fapt de istorie culturală italo-polono-română îl constituie activitatea în Transilvania a aşa-numiţilor „fraţi polonezi", adepţi ai doctrinei unitariene a italianului Fausto Sozzini (1539—1604) [24]. Originar din Siena, cu studii de teologie, filozofie şi drept, a devenit unul din capii mişcării unitariene de la Raków, în Polonia. În Transilvania îl găsim pe la 1578—1579, la invitaţia lui Giorgio Blandrata; după o scurtă şedere la Cluj, pleacă la Cracovia, unde-şi va publica cele mai multe din disputele sale teologice; s-a stins din viaţă la Lusławice, lîngă Tarnów. Operele sale au fost adunate în vol. IV — V ale publicaţiei *Bibliotheca Fratrum Polonorum*, Amsterdam, 1656. Un alt italian, adept al socinianismului, trecînd prin Transilvania în drum spre Cracovia, este Camillo Marcello Squarcialupi (mort în 1599), medic, filozof şi astronom, care a purtat o întinsă corespondenţă cu umaniştii elveţieni T. Zwingler, F. Platter şi alţii, a fost medic al prinţului Sigismund Bathory la Cluj, în 1579, unde a venit tot la invitaţia episcopului Blandrata; la Cracovia a fost în strînse legături cu colonia italiană (medicul N. Bucella, arianul Simonius cu care a purtat o aprinsă polemică în anii 1584—1588) [25].

Goniţi din reşedinţa lor de la Raków de către regele Jan Kazimierz, „fraţii polonezi" adepţi ai teoriei lui Faustus Socinus, s-au refugiat în Germania, Silenzia şi Ţările de Jos, iar o parte din Transilvania, încă din toamna anului 1660, activînd aici ca o colonie independentă, constituită în sobor, cu colegiu, sinod şi statut, pînă în 1784, cînd ultimii unitarieni polonezi au hotărît să se unească cu biserica unitariană maghiară [26]; de asemenea, unii transilvăneni (maghiari şi saşi — Nicolai Köpeczi, Joan Jarai, Valentinus Sz. Martoni ş.a.) au studiat teologia ariană la Raków [27].

---

[22] Istoric, poet, medic, profesor la Gdańsk şi Elblag (1610—1681), cf. *Dzieje nauki polskiej*, VI, p. 499—501. Concepţiile sale cu privire la rolul istoriei în viaţa poporului, la întărirea puterii de stat, cuprinse în *Florus polonicus* (1641) — lucrare aflată în biblioteca Stolnicului — (cf. L. Mokrzecki, *Dyrektor gimnazjum elbląskiego Joachim Pastorius i jego poglady na historie*, în „Rocznik Elblaski", IV, 1969, p. 59—83, se întrevăd şi în cronica Stolnicului!

Din rîndul autorilor polonezi trebuie scos *Jacobus Micalia*, care nu era polonez — cum scrie C. Dima-Drăgan (*op. cit.*, indice, p. 388), ci italian, în Dalmaţia. Prin lucrarea sa, *Thesaurus linguae illyricae sive Dictionarium illyricum*, Ancona, 1651, aflată în biblioteca Stolnicului (nr. 163), Micalia şi-a cîştigat merite însemnate în istoria lexicografiei sîrbocroate (cf. S. Stanijević, *Narodna Enciklopedija srpsko-chrvatsko-slovenaćka*, II, Zagreb, f.a., p. 756); a fost o vreme şi misionar la Timişoara (cf. M. Ruffini, *op. cit.*, p. 80 şi 210). În acelaşi indice (C. Dima-Drăgan, *op. cit.*, p. 396— şi 403) s-au strecurat, din greşeală, formulele poloneze „*Roku Pańskiego*" (adică *Anno Domini*) şi „*Jaśnie Wielmożny*" (= lat. *Clarissimus, Serenissimus*, prea luminatul şi puternicul) care, evident, n-au ce căuta printre autori!

[23] Elemente ale unui studiu de acest gen se găsesc la tot pasul în lucrarea lui Mario Ruffini; acestea pot fi aprofundate.

[24] G. Piolo, *Fausto Socino, vita — opere — fortuna*, Gaunda, 1952; E. M. Wilbur, *A History of Unitarianism, Socinianism an its anttecedents*, Cambridge, 1946, p. 396—432; L. Chmaj, *Faust Socyn 1539—1604*, Warszawa, 1963; *Dzieje nauki polskiej*, VI, p. 630—631.

[25] Domenico Caccamo, *Eretici italieni in Moravia, Polonia, Transilvania (1558—1611)*, Firenze-Chicago, 1970 (publică corespondenţa lui Socinus, Squarcialupi şi alţi unitarieni, expediată din Transilvania).

[26] Despre activitatea unitarienilor maghiari, italieni şi poloni în Transilvania vezi S. Lubieniecki, *Historia Reformationis Polonicae*, Freistadii, 1684; F. S. Bock, *Historia antitrinitarionem maxime socinianismi et socinianorum*, I—II, Regiomonti, 1774—84; P. Bod, *Historia unitariorum in Transylvania*, Luduni Batavorum, 1791; în vremea din urmă H. Barycz, *Obraz życia religijnego polskiego zbioru unitariańskiego w Koloszwarze w XVIII w.*, în „Reformacia w Polsce, XI, 1952; E. M. Wilbur, *A History of Unitarianism in Transylvania, England and America*, Cambridge-Massachusetts, 1952, cap. IX, p. 3—165; L. Chmaj, *Bracia polscy. Ludzie. Idee. Wplywy*, Warszawa, 1957; J. Tazbir, *Bracia polscy w Siedmiogrodzie*, 1660—1784, Warszawa, 1964.

[27] Despre călduroasa primire care li s-a făcut unitarienilor polonezi de către locuitorii Clujului, vezi mărturia lui Stephanus Foszto-Uzoni, *Unitario-Ecclesiastica Historia Transylvanica*, mss. la Arhiva Unitariană din Cluj, din care reproduce J. Tazbir, *op. cit.*, p. 34.

Unitarienii polonezi au adus aici la Cluj numeroase cărți de teologie, morală, filozofie, filologie etc., multe în latină și polonă, cărți care s-au păstrat astăzi în biblioteca filialei din Cluj a Academiei R. S. România [28]. În bibliotecă, în afară de operele lui Socinus, Crell, Schlichting, Wolzogen și alți unitarieni, publicate în colecția „Bibliotheca Fratrum Polonorum" la Amsterdam, se află și scrieri de autori greci și latini, numeroase ediții ale bibliei în latină și polonă, manuale de limba latină (*Janua Linguarum* de J. A. Komenski), opere ale lui Erasmus din Rotterdam, Sebastiano Castellion (*Biblia latina*) [29], Justus Lipsius, P. P. Ramus, J. Gerard Vossius, precum și numeroase cărți „laice" (de exemplu, dicționarul lui Knapski), provenite din daruri și achiziții. Foarte multe conțin note de proveniență și note de studii de un interes deosebit. Manuscrisele și cărțile din biblioteca unitarienilor din Transilvania au făcut obiectul cercetărilor multor învățați polonezi (T. Grabowski [30], W. Baran, J. Dąbrowski, J. Łoś, J. Ptaśnik și S. Zachrowski [31], S. Kot [32] și J. Tazbir [33]. Desigur, activitatea unitarienilor polonezi în Transilvania este în cea mai mare măsură un punct în istoria relațiilor cultural-religioase (italo-) polono-maghiare, căci ideologia lui Faustus Socinus nu a avut repercusiuni asupra religiei românilor ardeleni, după cum se va sublinia și în *Supplex Libellus Valachorum* (1791).

Se poate admite totuși că reprezentanți ai unitarienilor polonezi, în lunga lor ședere de peste un veac în Transilvania, au putut intra în relații și cu elemente ale intelectualității românești din această provincie, și-au putut însuși limba română, vorbind-o și chiar scriind-o. În acest sens, cercetarea arhivelor unitariene, a bibliotecii și manuscriselor rămase de la aceștia și care se păstrează pînă azi la Cluj, ar putea dezvălui fapte revelatoare. Cu ani în urmă am cercetat și noi acest fond, ce-i drept, în fugă, și am dat peste cîteva interesante însemnări în latină, română și polonă, făcute pe marginea sau pe coperțile interioare sau forzaturile unora dintre cărțile aflate în această bibliotecă. Cîteva exemple: Pe unul din cele cîteva exemplare ale cărții *Monita politico-moralia* a lui Andrzej Maksymilian Fredro (1664)[34] și anume ediția apărută la Frankfurt pe Main în 1703 (cota 63.203) [35], în dreptul sentenței 44 de la p. 118, *Sis taciturus, facias potius, quam loquaris*, cineva a notat un „NB", trimițînd în josul paginii la următoriul comentariu, scris de aceeași mînă: „Valachi in sua lingua sic solent dicere: Tats si facs". Ortografia maghiară a expresiei românești „taci și faci!" ne sugerează că autorul putea fi maghiar, poate chiar proprietarul cărții, care se iscălește pe foaia de titlu: „Lud. Suki, mp. A(nn)o 1776". Cartea cuprinde numeroase note manuscrise ale aceluiași, așternute pe marginile libere ale paginilor, toate în latină, ceea ce denotă că a fost bine studiată [36].

---

[28] Date prețioase în articolul lui M. Triteanu, *Biblioteca filialei din Cluj a Academiei Republicii Socialiste România*, în „Studii și cercetări de documentare și bibliologie", X, 1968, nr. 3, p. 327—340.

[29] Această scriere se va regăsi peste un veac și jumătate și în biblioteca lui Ioan Budai-Deleanu.

[30] *Książki i rękopisy polskie w Koloszwarze*, în „Przegląd Biblioteczny", 1906, p. 249—250.

[31] Au fost membrii unei expediții științifice a Academiei Poloneze de Științe, care au făcut studii amănunțite asupra istoriei unitarienilor polonezi din Transilvania, oprindu-se pe larg în raportul final și asupra bibliotecii arienilor polonezi din Cluj, cf. W. Baran ș.a., *Sprawozdania z poszukiwań na Węgrzech dokonanych z ramienia Akademii Umiejętności*, Kraków, 1919.

[32] *L'influence de Michel Servet sur le mouvement antitrinitarien en Pologne et en Transylvanie*, în *Autour de Michel Servet et Sebastien Castellion*, Haarlem, 1953.

[33] Cap. VII din opera citată, p. 219—153.

[34] Istoric, polemist și paremiograf (1620—1679), deputat în Seim, mareșal al Seimului, castelan de Lvov, membru al Consiliului Regal pe vremea lui Jan Sobieski; prin scrierile sale politice trece drept un La Rochefoucauld al polonezilor (cf. *Dzieje nauki polskiej*, VI, 167).

[35] Transcriem datele bibliografice după foaia de titlu: Andreae Maximiliani Fredro *Monita politico-moralia et Icon ingeniorum*. Editio novissima, Francoforti ad Moen (um), Impensis Martini Hermsdorfii, Typis Joannis Köllneri, MDCCIII.

[36] În bibliotecă am mai găsit alte trei exemplare din trei ediții diferite ale acestei opere a lui A. M. Fredro (f. 1., 1681, cota 63.201, cu numeroase adnotări manuscrise în latină și română; Amsterdam, 1700, cota 64.111, care a aparținut, între alții, și unui Gregor Kozma, la 1795; Claudiopolis, typis Academicis S. J., 1755, cota 64.250), precum și o lucrare a aceluiași: *Scriptorum seu Togae et Belli notatio num selecta*, Francoforti ad Moenum, 1685, care a aparținut tot lui Gregor Kozma (1796), cf. însemnarea pe forzațul I al cărții, cota 63.090. *Monita politico-moralia*, culegere de maxime a lui Fredro, coincide ca dată de apa-

Pe un colliget, conținînd opere ale lui Jan Kochanowski (*Psałterz Dawidów*, Cracovia, 1586; *Wiersze*, Cracovia, 1604; *Fraszki*, Cracovia, 1604; *Fragmenta albo pozostałe pisma*, Cracovia, 1604) și J. Jurkowski (*Tragedya o polskim Scilurusie*, Cracovia, 1604) — sub cota multiplă 62.698—62.702, citim pe coperta interioară o rețetă pentru vindecarea conjunctivitei („na zapelenie oczu"), iar pe altă filă, separată, adăugată la p. 9, o mînă a sec. XX a notat în limba maghiară: „Kochanowski Jan, cel mai mare poet polonez al veacului al XVI-lea; aceasta e prima ediție, incompletă, a operei sale, ar merita la anticariat 160—200 de coroane" [37].

Alte note furnizează date interesante asupra proprietarului, cum ar fi cele de pe coperțile și forzațurile unei ediții polonze a *Noului Testament* [38], care a aparținut în 1663 lui Stephanus Jaroszowski din Królewiec, născut la 24 august 1647 și venit în Transilvania la 21 iunie 1667 [39].

Se mai găsesc acolo numeroase biblii în limba polonă, apărute la Gdańsk și Raków în sec. XVII, multe cu adnotări manuscrise, opere de A. F. Modrzewski, G. Knapski, S. H. Lubomirski, un manuscris al unei geografii în latinește de pe la 1740 (ms. unit. 61), un exemplar defectuos din Erasmus Rotterodamus, *De verborum copia commentarius*, Cracoviae, apud Hieronymum Vietorem, 1527 (cota 64.258) ș.a.

Activitatea socinienilor polonezi în Transilvania este importantă în ansamblul relațiilor italo-polono-române și printr-un fapt subliniat mai ales în ultima vreme și anume includerea uneia dintre scrierile sociniene fundamentale, *Stimuli virtutum fraena peccatorum* a lui Andrzej Wiszowtay (1608—1678) [40], tipărită la Amsterdam în 1682, de către Dimitrie Cantemir în cunoscuta sa lucrare *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea au giudețul sufletului cu trupul* (Iași, 1968). Modul cum a încorporat Cantemir această scriere unilaterală în opera sa a fost analizat pe larg de V. Cândea [41] și Petru Vaida [42].

Mihai Mitu

---

riție cu maximele lui La Rochefoucauld, fiind versiunea lărgită a ediției princeps în limba polonă, *Przysłowia mów potocznych, obyczajowe, radne, wojenne* (1658). Expresie a scepticismului și relativismului specifice perioadei baronului polonez, cartea lui Fredro a fost foarte răspîndită în epocă și mult timp după aceea, atît în Polonia cît și în afara ei (am văzut că a fost tipărită și la Cluj!). Cf. C. Hernas, *Borok*, Warszawa, 1973, p. 309—310; Jadwiga Rytel, *Barok*, în *Literatura polska od Średniowiecza do Pozytywizmu*, Warszawa, 1974, p. 167—168.

[37] Cu ajutorul colegilor maghiari de la Biblioteca Filialei Cluj a Academiei R. S. România am identificat pe autorul adnotării ca fiind Benczédi Gergely (1839—1906), suma respectivă reprezentînd pentru acea vreme (începutul secolului nostru) costul a două perechi de boi!

[38] *Nowy Testament Pana Naszego Jezusa Chrystusa* z Greckiego na polski język z pilnością przełożony. A teraz znowu przeiźrzany y z dozwoleniem Starszych wydany we Gdańsku. Drukowano u Wdowy Guilhelma Guilmothana. Roku Pańskiego 1606 (cota 63.073).

[39] „Anno Domini 1674 die 24 August pod (...) urodziłem się (...) NB. Przyechaliśmy do Koloswaru Dwudziestego Pierwszego Dnia Czerwca Roku Tysiąc Sześćet Sześćdziesiątego siódmego. Roku Tysiąc Sześćset Siedm dziesiątego Dnia Dwudziestego Drugiego Października we środę o godzinie Dziew (...) Posses (...) Stephanus Jaroszowski mpp w Królewcu Anno 1663", iar pe vorsatz I[r] un distih în latină și polonă („Quid mihi divitiae quid tota potentia mundi/Post miserum fumus, pulvis et umbra sumus/Coss mi po bogactwach albo możności tego świata/Jesli nie będę, zbawion skonczywszy swe lata", adică „La ce bun bogățiile și putințele lumii acesteia/ De nu voi fi mîntuit sfîrșindu-mi anii").

[40] Filozof și teolog unitarian, originar din Lituania, unul dintre fruntașii mișcării de la Raków, editor al scrierilor sociniene sub titlul comun *Bibliotheca Fratrum Polonorum*, autor a peste 60 de lucrări, din care cea mai importantă este *Religio rationalis se de rationis judicio* (1685), în care expune teoria socinianâ a criticii textelor biblice; a fost și în Transilvania în 1661. A murit la Amsterdam la 29 iulie 1678 (cf. *Dzieje nauki polskiej*, IV, p. 747—748).

[41] Prefața la Dimitrie Cantemir, *Divanul*, București, 1969, p. VII—CX.

[42] *Dimitrie Cantemir și umanismul*, București, 1972, p. 56—80 (monografie fundamentală).

Doina Curticăpeanu, **Orizonturile vieții în literatura veche românească**

Editura Minerva, 1975

Direcția urmată de autoare în acest volum este cea a reconstituirii mentalităților sociale dintr-o epocă istorică. Accentul nu cade însă pe istorism, ci pe tipologie. Punctul nodal al cărții îl constituie argumentarea existenței barocului în literatura românească veche, pe care autoarea îl înțelege ca o trăsătură tipologică sau ca o constantă cu reveniri nuanțate în cursul literaturii. Acesta este criteriul care îi permite reunirea sub semnul barocului a unor opere care acoperă perioada de la sfîrșitul sec. al XVII-lea (traducerea prologului dramei *Erofili*) și pînă la sfîrșitul secolului următor (tipărirea traducerii romanului *Critil și Andronius*). Pentru relevarea caracteristicilor acestei epoci a barocului (în opere receptate sau create pe sol românesc) autoarea se folosește de o serie de *topoi* cu răspîndire în epoca barocă, a căror existență o semnalează la scriitorii români. Ca și în cazul altor autori care încearcă argumentarea existenței barocului românesc, principalul teren de aplicare al acestei teorii este studiul procedeelor stilistice folosite de scritorii români din secolele XVII și XVIII. Analiza, în cazul de față, denotă indubitabil, nu numai o lectură atentă a autorilor moderni, dar și o lectură modernă a autorilor din literatura românească veche. În secțiunile cele mai reușite ale ei, cartea depășește intențiile pe care autoarea le declinase modest în preambul și anume de a ,,avea în vedere opera ca meditație asupra destinului uman'' și de a urmări ,,cîteva scrieri'', ,,ilustrative, ele înaintea altora, pentru formele de viață, promisiunile și aspirațiile omului în epoca veche a literaturii românești'' (p. 12). O astfel de secțiune reușită, un exemplu de eseistică de bună calitate, cu afirmații care, chiar dacă nu sînt demonstrate pe loc, în paginile capitolului respectiv, au totuși calitatea de a fi demonstrabile, este cea dedicată lui Cantemir.

Paginile *Istoriei ieroglifice* îndreptățesc propozițiile pe care autoarea le avansează. Este drept că această omologare a unor aparente prezumpții ale autoarei se datorează faptului că prezumpțiile înseși izvorăsc dintr-o bună familiarizare a autoarei cu textul cantemirian (v. și notele de la volumul antologic din *Istoria ieroglifică. Melanholia neasemuitului Inorog*, publicat de Doina Curticăpeanu la Editura Dacia). Analiza narațiunii beneficiază, în capitolele despre Cantemir, de precizie a termenilor; o atentă urmărire a *procedeelor formale* face ca observațiile asupra contextului psiho-social dedus din *Istorie*... să fie juste. Este considerată situarea operei într-un ,,timp al ficțiunii artistice'', sînt urmărite dislocările structurale și rolul lor în tehnica narațiunii, elementele decorative din planul formal, disimularea, parodia, proteismul personajelor, modelele alegorice după care se organizează narațiunea. Toate aceste falii în cîmpul epic al *Istoriei ieroglifice* se bazează pe polisemia operei; ele alcătuiesc totodată o demonstrație a modernității operei. Ceea ce nu reiese însă cu destulă claritate din expunerea autoarei este unitatea operei, coerența formală a acesteia. Dacă acceptăm teza unei dicotomii ca modalitate de construcție a operei, trebuie să vedem și unitatea alcătuită de planurile antinomice. Aceeași observație și în ce privește analiza *Divanului*. Chiar considerînd numai factorul intențional în construcția operei și nu pe cel valoric și încă am observa că *Divanul* este totuși un *opus tripartitum*.

Pe de altă parte însăși coerența interpretării alegorice, atît în cazul *Divanului*, cît și în cel al *Istoriei* ..., nu ar fi posibilă fără coerența planului formal. Odată cu aceste observații ajungem la problema importantă pe care cartea o ridică. Este indubitabil că demersul tot mai acut pentru demonstrarea existenței barocului românesc pornește de la date reale. Este vorba, în primul rînd, de a defini o epocă de avînt a literelor românești, superpozabilă în linii mari cu răscrucea veacului al XVII-lea și al XVIII-lea, epocă în care își sînt contemporani autori de mare importanță precum Dosoftei, Cantemir, Ivireanu, Miron Costin, Milescu, Constantin Cantacuzino. Există și trăsături comune ale operelor acestora. Dar problema definirii acestei epoci drept barocă, fie plecînd de la tipologie, fie de la istorism sau influențe,

nu se situează încă pe un teren ferm. Această epocă are o fizionomie specifică şi o configuraţie cronologică; pentru a-i putea însă determina caracteristicile este nevoie de o analiză pe principii opozitive, ori epoca precedentă ei este şi mai greu de definit şi circumscris, iar studiul iluminismului românesc de abia acum încearcă stabilirea unei configuraţii mai ferme. Contextul sud-est european de asemenea este încă puţin studiat pentru această perioadă. O serie de factori îndreptăţesc şi alte păreri asupra epocii. De pildă, despre traducerea prologului dramei *Erofili* autoarea afirmă: ,,în acelaşi context (*fortuna labilis*, prefigurarea *temei ruinelor* — n.n.) trebuie înscrisă şi decizia mitropolitului Dosoftei de a traduce drama cretană" (p. 60). Mai întîi că nu ştim dacă Dosoftei a avut intenţia ,,de a traduce drama cretană", adică drama în întregimea ei (ms. BAR 3456 conţine un expozeu asupra subiectului dramei, dar acest lucru poate fi interpretat felurit; identificarea lui Dosoftei ca traducător al *Prologului morţii* şi al *Synopsis*-ului lui Cigala aparţine lui Al. Elian, bazat şi pe unele date oferite de prezentările lui Melchisedec şi C. Bobulescu). Apoi, nu sîntem siguri că oprirea sa asupra acestei piese nu este determinată, iniţial, numai de titlul ei, Dosoftei lucrînd în acea vreme la un studiu despre Sibile, iar una dintre Sibile fiind numită şi Erofili. Aceasta nu înseamnă desigur că, după citirea piesei, nu ar fi putut renunţa la ea sau nu ar fi putut alege o altă parte spre a o traduce, dar înseamnă că, uneori, mobilurile unor acte literare nu sînt manifeste şi că, alături de tratatul despre Sibile al lui Milescu sau de *Monarchiarum physica examinatio* a lui Cantemir, preocuparea aceasta a lui Dosoftei se poate încadra într-o direcţie care socoteşte legea naturală şi cea istorică sub un unghi meliorist. Despre Miron Costin autoarea însăşi ne spune că ,,opera lui, în ansamblu, impune un ideal de clasicitate" (p. 47). Moralismul, de asemenea, ca trăsătură a unei epoci, nu este definitoriu, el putînd fi la fel de bine baroc, dar şi luminist sau de direcţie clasică. Pentru stabilirea dominantei unei epoci trebuie văzute trăsăturile relevante, iar relevanţa se defineşte opozitiv.

Aceasta nu înseamnă că liniile tabloului epocii pe care îl configurează autoarea nu pot fi valabile. O serie de demonstraţii pe text, precum cele din capitolele privitoare la Neculce, Miron Costin, *Psaltirea* lui Dosoftei în comparaţie cu traducerea prologului dramei cretane, întregite însă cu o aplicare asupra cronicarilor munteni şi cu o analiză a celorlalte opere ale lui Cantemir, ar putea produce argumente în sprijinul viziunii autoarei. Ar fi necesare de asemenea unele precizări în domeniul terminologiei, pentru că lipsei de consens care se observă în domeniul mai larg al comparatismului cu privire la unităţile epice, autoarea îi adaugă o serie de accepţii prea laxe, vorbindu-ni-se despre: simbolul roţii, mitul roţii, imaginea roţii (pe o singură pagină—46), motivul roţii norocului (p. 47), motivul nestatorniciei norocului (p. 51), despre ,,motivul lumii ca teatru", dar şi despre ,,metafora teatrului lumii la Cicero" (p. 154). În capitolul *Modelele alegorice* (p. 161) organizate după ,,schema alegorică a luptei" este numit ,,modelul alegoric al spaţiului închis", dar tot modele alegorice sînt numite (p. 32): furnica, lupul, pardosul, privighetoarea, inorogul (!). Posedînd ştiinţa citatului cu valoare demonstrativă, autoarea îl foloseşte însă, în mai multe locuri, fără discernămînt. Dintr-un citat după C.C. Giurescu aflăm acestea: manuscrisele cu *O samă de cuvinte* ,,mai cuprind încă 4 legende semnalate de Const. C. Giurescu: tradiţia despre Aron vodă, cea despre Duca vodă şi turc, în fine, tradiţia despre Duca vodă şi fratele său Cîrstea" (p. 88).

Dintr-un citat de la p. 46 rezultă, fără voinţa autoarei, că Jacques le Goff s-ar fi ocupat de opera lui Miron Costin. Alteori, în cazul unor afirmaţii precum cea următoarea, a căror sursă ar fi foarte interesant s-o aflăm, aceasta nu este indicată: ,,Dealtfel s-a observat că la Costin nefericirea nu vine numai din suferinţă, dar şi din imaginaţie" (p. 13). Aceste puţine impreciziuni trebuie arătat însă că vin dintr-o elaborare plină de voluntariat şi că ele rareori reuşesc să conturbe procesul de convingere în care autoarea îl implică pe cititor. Sînt aduse argumente din istoria artelor care au darul de a întări şi de a vizualiza aserţiunile autoarei. Prin tonul ei, cartea transmite o febrilitate a asociaţiilor de idei, iar imaginea pe care o construieşte asupra epocii şi a personalităţilor discutate este veridică. Meritul principal al autoarei stă în faptul de a fi configurat exact terenul pe care este posibilă o astfel de construcţie şi de a prezenta elementele care o slujesc subordonate unei năzuinţe formative.

Mihai Moraru

Ilie Corfus, Însemnări de demult

Editura Junimea, Iaşi, 1975, 239 p.

Autorul, vechi şi merituos medievist, editor al cronicii lui Ion Dobrescu, împlineşte prin această carte inspirată una din cele mai stringente necesităţi ale cercetătorilor vechii noastre culturi: aceea de a publica cele mai importante însemnări dintre cele risipite pe

paginile manuscriselor sau cărților vechi de martori ai unor evenimente pe care istoria nu le-a reținut, sau le-a reținut incomplet, sau fals, sau sub altă formă. Desigur, cele mai multe dintre însemnările de acest fel interesează în primul rînd istoria politică și socială; dar numeroase fapte dintre cele consemnate de copiști, proprietari sau donatori de manuscrise, lectori întîmplători, se leagă prin multiple fire de întreaga istorie a culturii noastre, a învățămîntului, de circulația cărții și a ideilor. Unele dintre aceste însemnări au mai fost publicate în reviste rare și greu de consultat, altele în *Catalogul manuscriselor* pe care Biblioteca Academiei l-a început acum șaptezeci de ani (dar nu știm cînd îl va termina); altele, din fondul Bibliotecii Centrale Universitare din București, au fost editate parțial de Aurora Ilieș în volumul *Cartea veche românească în colecțiile Bibliotecii Centrale Universitare București* (1972). Volumul publicat acum de I. Corfus le concurează pe toate acestea, atît prin cantitatea de însemnări reprodusă, cît și prin importanța lor. Evenimentul trebuie deci consemnat ca atare.

Găsim printre autorii acestor însemnări figuri de prim rang din istoria culturii noastre, ca Antim Ivireanu (p. 185, însemnare din 1698) sau Ienăchiță Văcărescu (p. 178, din 1787, pe o *Gramatică* dăruită școlii de la Colțea), altele mai puțin renumite dar cu un loc bine stabilit în tradiția cărturărească a secolelor trecute: Iordache Darie Dărmănescu, Enache Kogălniceanu, Ștefan Stîrcea și atîția alții, asupra cărora — din păcate — editorul nu insistă în notele pe care le-am fi voit mai bogate în identificări și puneri în relație. Astfel, dascălul Damaschin, profesorul copiilor lui Constantin Cantacuzino stolnicul, care apare într-o însemnare din 1696 (p. 178) este viitorul episcop al Buzăului și apoi al Rîmnicului, gravorul ilustrațiilor din *Apostolul* din 1683 și revizorul *Octoihului* de la Buzău din 1700; „dumneaei cocoana Elenca Dudeasca", care botează prin vechil o fată în 1798 (p. 22) este fosta soție a poetului Alecu Văcărescu, iar Lupu Buhuș, care dăruiește în 1677 un *Liturghier* episcopului Daniil este cumnatul lui Duca vodă. Mai multe însemnări aparțin monahului Rafail de la Hurez (p. 162, 197, 201, 286), cunoscut copist și om de cultură, traducătorul versiunii grecești a *Halimalei* în românește, pe care o va revedea și tipări Gherasim Gorjanîn în 1835—1838. Foarte interesante sînt însemnările referitoare la istoria învățămîntului, cum e cea a lui Ienăchiță Văcărescu, amintită mai sus, sau cea de la p. 178, în care se amintește ieromonahul Ghenadie de la Cozia, plecat „la Kiev să învețe letinește" (din 1725); alta, din 1803, menționează „programa" didactică a seminarului de la Socola (p. 179), iar o însemnare de posesie din 1801 atestă că dascălul Marin de la școala Colții își cumpărase *Geografia* lui Amfilohie, tradusă după a lui Cl. Buffier.

Mai multe notițe recompun agitata istorie a lui Iordache Stavracoglu, de la izgonirea sa din Iași pînă la tragicul său sfîrșit la Constantinopol (p. 10—11) iar altele relatează decapitarea lui Gr. Ghica în 1777 (p. 13—14) sau a boierilor Bogdan și Cuza în anul următor, toate explicînd într-un fel puternica impresie produsă asupra contemporanilor și, astfel, imediata apariție a cronicilor rimate care le consemnează, păstrate în numeroase variante. Toate aceste amănunte și multe altele încă ar fi trebuit, după părerea noastră, să fie amintite într-un capitol special de note, de care o asemenea carte, destinată nu numai specialistului ci și cititorului obișnuit, interesat de trecutul nostru cultural, nu trebuia lipsită. În orice caz însă, chiar dacă editorul a considerat suficiente foarte scurtele note existente, cartea se folosește foarte greu din cauza inexistenței unui indice de nume.

Și încă un amănunt: nu se indică în toate cazurile locul unde a fost tipărit pentru întîia oară textul însemnării, dacă aceasta a mai fost publicată, cum sîntem anunțați în *Introducere* (p. VII), de pildă însemnarea de posesie a lui Alexandru Vartic pe o *Alixăndrie* din 1795 (p. 21), care fusese publicată anterior de G. Ștrempel în foarte utilul său repertoriu *Copiști de manuscrise românești pînă la 1806*, vol. I, 1959, p. 222.

Dincolo de aceste detalii însă, cartea lui I. Corfus este — alături de publicațiile similare menționate — o realizare importantă, un instrument de lucru foarte prețios și chiar o lectură plăcută; autorul, ca și Editura Junimea, au drept la gratitudinea noastră.

Mircea Anghelescu

Enache Puiu, Viața și opera lui Miron Costin

Editura Academiei R.S.R., 1975, 321 p.

Reinterpretarea trăsăturilor coordonatoare ale lui Miron Costin, într-o nouă viziune, a constituit obiectul unor interesante studii de specialitate, aparținînd cercetătorilor avizați în problemele de bază ale culturii vechi românești: Liviu Onu, I. C. Chițimia, E. Negric,

D. Velciu etc. În acest context, contribuţia lui Enache Puiu, prin volumul *Viaţa şi opera lui Miron Costin* (tipărită în foarte bune condiţii grafice de către Editura Academiei R.S.R.) este remarcabilă. Structura cărţii, concepută monografic, în patru secţiuni subdivizate în capitole unitare-tematic, este completată de o bogată bibliografie selectivă şi un indice de nume. Rezumatul în limba franceză îi deschide perspectiva circulaţiei mondiale.

Pentru alcătuirea prezentului volum, autorul, posedînd o temeinică pregătire în domeniul medievisticii româneşti, utilizează, în mod critic, un vast material bibliografic de specialitate, realizînd o lucrare de sinteză exhaustivă ce recompune cu scrupulozitate profilul spiritual al cărturarului român, în ambele lui ipostaze: *istoric* şi *scriitor*. Aşadar, Enache Puiu reconstituie circumstanţele care au concurat la formarea intelectuală şi afirmarea politică a lui Miron Costin; elaborează un studiu documentat privitor la modul de receptare a activităţii cărturarului, de-a lungul vremilor, în viziune politică, filologică şi estetică; evidenţiază meritele şi limitele celor mai valoroşi interpreţi ai universului mironcostinian.

Excerptarea judicioasă a operei cărturarului român oferă autorului suficiente argumente în sprijinul demonstrării structurii clasice şi umaniste a scriitorului Miron Costin. Lucrarea de faţă se înscrie în rîndul acelora, puţine la număr care, bazîndu-se pe principiul călinescian „de a privi totul în perspectiva artei", urmăreşte valenţele artistice ale operelor lui Miron Costin, ecoul şi locul acestora în ansamblul literaturii noastre. Analiza lui Enache Puiu (prin dezvăluirea specificului liric şi epic) izbuteşte să repotenţeze o nouă dimensiune a personalităţii cărturarului român, aceea de poet şi prozator. Abordarea letopiseţului cronicarului ca roman istoric (închegat pe baza unei game variate de procedee literare: portrete, tablouri sociale, nuvele în miniatură etc.), interpretarea ca motive literare a unor realităţi istorice concrete (succesiunea domnilor, războaiele ş.a.m.d.), iată cîteva dintre cele mai îndrăzneţe (dar nu lipsite de substanţă) modalităţi de înţelegere a operei mironcostiniene, de către autor. O menţiune deosebită merită contribuţia valoroasă a lui Enache Puiu la realizarea celui mai complet studiu comparativ între *De neamul moldovenilor* şi principala ei sursă de informaţii: *Origines et occasus Transylvanorum* a lui L. Toppeltin.

Ceea ce ne surprinde însă, la o monografie atît de bine documentată, în care se subliniază obiectivitatea şi scrupulozitatea istorică a cărturarului nostru, este lipsa unor referiri ale autorului la teoria opusă, susţinută de Dumitru Velciu în cartea *Miron Costin* (Ed. Minerva, 1973) sau la afirmaţiile lui Şerban Cioculescu (într-o suită de articole din 1944).

Dacă în privinţa conţinutului, exegeza lui Enache Puiu contribuie efectiv, prin noutatea interpretării datelor, la o mai bună cunoaştere şi înţelegere a personalităţii lui Miron Costin, în ceea ce priveşte stilul, am putea formula unele rezerve: deşi lucrarea este scrisă într-un stil ştiinţific, adecvat scopului propus, uneori întîlnim şi accente didactice sau voit beletristice.

Cu toate aceste mici inadvertenţe stilistice, Enache Puiu izbuteşte să impună cititorilor — interesaţi de medievistică românească — un studiu sintetico-analitic asupra vieţii şi activităţii lui Miron Costin, de certă utilitate şi de o incontestabilă valoare documentară.

Liliana Botez

Antonio de Guevara, **Ceasornicul domnilor**, traducere din limba latină de Nicolae Costin, ediţie critică şi studiu introductiv de Gabriel Ştrempel
Bucureşti, Editura Minerva, 1975, LIV+690 p.

Pusă în umbră de activitatea prodigioasă a tatălui, figura lui Nicolae Costin, puţin atrăgătoare prin cumînţenia ei rigidă, prin erudiţia pedantă şi greoaie a operei, nu s-a bucurat de prea multă atenţie pînă acum. „Pedant rece, măsurat, un compilator prin vocaţie", cum spune Iorga, N. Costin este totuşi unul dintre spiritele cultivate ale timpului său, barometru sensibil al gustului vremii şi al tendinţelor sale. Dacă *Letopiseţul* său fusese editat de Kogălniceanu şi, mai aproape de noi, de Ioan Şt. Petre (ediţii tot atît de greu de găsit însă ca şi un veritabil manuscris), traducerea sa după cunoscuta operă a spaniolului Antonio de Guevara rămăsese pînă astăzi, cu excepţia cîtorva pagini, inedită. Sarcina de a o oferi specialiştilor şi publicului larg într-o ediţie critică corespunzătoare exigenţelor filologice moderne şi-a luat-o un bun cunoscător al epocii şi al culturii sale, merituos editor al operei lui Antim Ivireanu.

Dat fiind că toate cele cinci manuscrise existente în țară sînt moldovenești și că patru dintre ele reprezintă copii ale aceluiași prototip, producînd minime diferențe, sarcina editorului este întrucîtva ușurată; el alege ca text de bază, în chip firesc, ms. VI-29 de la Biblioteca Centrală Universitară din Iași, din 1731, pe care îl completează în aparat cu variantele din celelalte patru manuscrise, dintre care doar unul (ms. VI-1 de la aceeași bibliotecă) reprezintă o redacție deosebită, anterioară celorlalte și neterminată. Aici se găsește și singurul text original care însoțește traducerea, *Predoslovie către măriia-sa vodă*, explicînd domnitorului — căruia i se dedică volumul — cuprinsul operei și valoarea ei morală, căci aici „ca pe un ceasornic ceasurile să arată viața cea ocărmuitoare întru ale stăpînirei și a celor păzitori de direptate"; textul este și o pledoarie umanistă pentru cunoaștere de sine și de cele înconjurătoare, după cum este și un îndemn la meditare asupra celor pe care le va aduce timpul, „la celia viitoare, care încă nu-s față", pe care omul trebuie „cu cugetul să le petriacă și să le suppue socotialii sale" (p. 3). Dacă stabilirea stemei și alegerea textului de bază n-au ridicat probleme deosebite editorului, o complicată operație de colaționare a traducerii cu originalul a fost însă necesară pentru a se putea stabili modelul fiecărei părți traduse, căci N. Costin a redistribuit materia cărții lui Guevara după un plan propriu, lăsînd la o parte numeroase pagini pe care le-a socotit fără interes pentru cititorul nostru. De aici rezultă un lung dar necesar tabel de concordanțe între traducerea lui N. Costin și originalul latin al cărții, pe care editorul îl oferă în *Nota asupra ediției* (p. LI—LIII).

Ampla și competenta *Introducere*, ca și *Nota asupra ediției* dealtfel, expun pe larg diferitele probleme ridicate atît de original — rolul cărții lui Guevara în literatura europeană, diferitele ei ediții și răspîndirea lor[1] — cît și de integrarea traducerii lui Nicolae Costin în ansamblul cultural și literar al epocii. Neputînd stărui aici asupra lor, vom menționa numai un amănunt legat de problema manuscriselor traducerii. Pe baza asemănării grafiei („izbitoare") a ms. VI-29, copiat de un „Ion R"., cu cea a ms. 757 de la Biblioteca Academiei și cu cea a ms. 3440, tot de acolo, ultimul fiind singurul copiat cu siguranță de „Ioan, gramaticul de vamă, sin Pavel Cămărașul", editorul le atribuie pe toate aceluiași copist, adică Ioan Pavel grămăticul, cunoscut și din alte manuscrise (p. XLI — XLIII). Interpretînd pe „Ion R." chirilic ca pe un „Ion P.", în care ultima inițială ar fi fost scrisă cu caractere latine, G. Ștrempel propune identificarea primului copist cu Ioan P[avel]. Fără să fi văzut manuscrisele (grafiile foarte asemănătoare nu sînt un element sigur de identificare) și fără să respingem posibilitatea teoretică a acestei identificări, trebuie să observăm însă că norma lingvistică a celor doi copiști prezintă unele mici diferențe. Iată cîteva exemple spicuite din aparatul critic, absolut la întîmplare, de la p. 58 și 59 (întîi citățm forma ms. D, copie semnată de Ioan sin Pavel, apoi cea din textul de bază, copie semnată de Ioan R.): *Sîngur/singur, pohtită/poftită, pohtii/poftii, plinisăm/plinisem, agonisăsc/agonisesc, tinereță/tinerețe*, sîntu/sintu etc. Oricum, problema merită o nouă reluare, dar însuși faptul că ediția dă posibilitatea unor asemenea discuții arată valoarea ei filologică, nu numai literară. Cele aproape șapte sute de pagini de text, cu complicatul și minuțiosul aparat de variante din subsol, glosarul de termeni arhaici care încheie ediția, bogata introducere cu prețioase sugestii de istorie literară, toate contribuie la realizarea unui remarcabil monument editorial. După excelenta ediție Budai-Deleanu, pe care Florea Fugariu a început să o publice în aceeași serie de „ediții critice" a Editurii Minerva, ediția de față înseamnă încă un pas în realizarea acelui corpus de texte fundamentale ale literaturii noastre la care visa G. Călinescu acum treizeci și cinci de ani. Sperăm că acestora li se vor adăuga cît de curînd și alte opere fundamentale ale literaturii noastre vechi, atît cronicarii, cît și textele populare de tipul cărților de înțelepciune sau de desfătare.

Mircea Anghelescu

Gheorghe Chivu, Mariana Costinescu, **Bibliografia filologică românească. Secolul al XVI-lea**

București, Editura Academiei R.S. România, 1974, 190 p.

Volumul de față face parte dintr-un număr de lucrări fundamentale pe care sectorul de filologie al Institutului de lingvistică din București și le-a propus și, în parte, le-a și realizat sau este pe cale de a le încheia. El este, sperăm, și primul dintr-o serie care ar

[1] Aș mai fi adăugat doar, în bibliografia problemei, studiul lui Al. Ciorănescu, *Țăranul de la Dunăre*, publicat în „Revista română" a lui Zaharia Stancu, în 1941.

trebui să continue cel puţin cu bibliografia filologică a secolelor al XVII-lea şi al XVIII-lea, unde problemele de filologie sînt adesea strîns implicate în studiul literaturii române vechi. Autorii au optat pentru o bibliografie selectivă, renunţînd la înregistrarea unei sumedenii de articole care „nu fac decît să reia opinii exprimate anterior sau să pună în circulaţie informaţii bine cunoscute" (p. 17), şi simplă, adică nu analitică, înregistrînd într-un prim capitol titlurile în ordinea alfabetică a autorilor şi trimiţînd apoi, în capitolele următoare, organizate pe probleme, la datele bibliografice complete ale articolelor etc. din prima parte. Ambele criterii sînt foarte acceptabile în principiu, rămînînd să vedem şi felul în care au fost ele aplicate.

Nu vom zăbovi asupra meritelor acestei bibliografii, care sînt reale şi evidente, fiind şi prima de acest fel; mai util ni se pare să discutăm cîteva probleme — mărunte — ridicate de felul în care au aplicat autorii principiile lor pentru a folosi atît unei viitoare reeditări, cît şi celorlalte volume care sînt, probabil, în pregătire. De pildă, problema adnotărilor care ar trebui, poate, măcar uneori, să însoţească titlurile neclare sau generale; despre ce e vorba în articolul *Din două manuscrise* de I. Prişcu, publicat în „Ţara Bîrsei" (cf. p. 54)? Nu ştim. Vom găsi probabil trimiterea în capitolul III (Texte), dar nu întotdeauna cercetătorul pleacă de aici, de la text; uneori acesta este tocmai capătul drumului. Sau, în alte cazuri, dacă autorii n-au considerat necesară adnotarea titlului, era poate necesară măcar traducerea lui, în cazul studiilor apărute în limbi mai puţin cunoscute (la p. 64, titlul lucrării în limba maghiară a lui Hiador Sztripszky şi G. Alexici). Criteriul selecţiei efectuate apoi este uneori, după părerea noastră, prea îngust. Nu întotdeauna ultima lucrare a unui autor videază de interes pe cele publicate anterior, măcar pentru istoricul problemei; cunoscuta carte *Începuturile şi biruinţa scrisului în limba română* a lui P. P. Panaitescu n-a eliminat cu desăvîrşire studiile sale anterioare cu aceeaşi temă, din care unele sînt dealtfel amintite în bibliografie (p. 51). Cu atît mai mult n-ar fi trebuit lăsat la o parte articolul aceluiaşi, *Die Anfänge des Schriftlums in rumänischer Sprache*, din *Südost-Forschungen*, XI, 1952, cu atît mai mult cu cît bibliografia se adresează şi cercetătorilor străini. Sînt, desigur, şi lacune în informarea autorilor, explicabile prin vastitatea materialului care trebuia parcurs. Am semnala astfel, după o sumară verificare, *Ceva despre transcrierea documentelor româneşti* de Aurelian Sacerdoţeanu, în „Revista arhivelor", III (1939), p. 283—312, care cuprinde o lungă istorie critică a transcrierii textelor chirilice, L. Mourin, *Ancien roumain*, Bruges, 1962 (vol. VI din *Introduction à la morphologie comparée des langues romanes basée sur des traductions anciennes des Actes des Apôtres*) sau Djordje Sp. Radojčić, *Die erste walachische Druckerei*, în *Gutenberg-Jahrbuch*, 1960, p. 167—171 (republicat în sîrbă, *Prva vlaška štamparija*, în *Radovi simpozijuma o srpsko (jugoslovensko-)rumunskim odnosima*, Pančevo, 1971, p. 21—25). Mai sînt, probabil, şi altele; ele nu afectează însă valoarea neîndoielnică a bibliografiei.

Dan Constantin

Publius Ovidius Naso, „Metamorfoze", cartea I, traducere şi prelucrare Scarlat Barbu Tîmpeanu (1808), prefaţă dr. N. Lascu, introducere, text stabilit, transcriere şi note, Nicolae Vasilescu-Capsali şi Dan Rîpă-Buidiu

Bucureşti, 1975, Editura Cartea Românească, 157 p.

În condiţii grafice deosebite, Editura Cartea Românească publică un text a cărui importanţă nu mai trebuie subliniată: traducerea cărţii I a *Metamorfozelor* lui Ovidiu de către logofătul Scarlat Barbu Tîmpeanu în anul 1808. Cartea are o dublă valoare: pe de o parte ea completează tabloul cultural românesc de la începutul secolului XIX, pe de alta ea constituie un document de limbă. În consecinţă, ea se adresează, cum subliniază în prefaţă şi prof. dr. N. Lascu, atît cercetătorilor literari, cît şi lingviştilor. Textul este interesant mai ales că pe lîngă fiecare „Poveste" (traducerea unui mit din *Metamorfozele* lui Ovidiu), traducătorul adaugă o „Tălmăcire" (comentariu propriu al mitului tradus).

O iniţiativă a editorilor şi a editurii, demnă de laudă, o constituie reproducerea „en regard" a facsimilelor manuscrisului. Iniţiativa se dovedeşte cu atît mai necesară cu cît „transcrierea

s-a făcut după metoda interpretativă fonetică, conform normelor ortografice actuale..." (p. 16). Conform acestei metode editorii transcriu cu consecvență: *este* pentru *iaste*, *care* pentru *carele*, *risipit* petru *răsipit*, *a* pentru *au*, *pe* pentru *pă* etc., astfel încît cercetătorii preocupați de problemele limbii se trezesc ipostaziați pe neașteptate în paleografi. Dar, din păcate, alte neajunsuri ale ediției nu pot fi rezolvate prin condițiile grafice. Editorii nu respectă paragrafele traducătorului, ceea ce creează dificultăți pentru urmărirea textului din facsimil. Logofătul are numeroase variante de traducere care nu figurează în textul editat. Aceste variante sînt considerate drept „interpolări" ale traducătorului, simple intervenții de stilizare și, în consecință, se consemnează numai forma finală a traducerii. Credem însă că aceste variante își au și ele importanța lor și că ar fi trebuit menționate în aparatul critic. Necesar ar fi fost și un indice de nume pentru „Tîlcuirile" lui Tîmpeanu. În locul unui asemenea indice, care ar fi constituit un tablou al erudiției traducătorului, editorii oferă *Note* (p. 153—155), conținînd explicarea unor nume mitologice și geografice, de exemplu: „*Climi* = Climene, fiica lui Jupiter, mama lui Phăeton". Evident, în *Note* sînt explicate numele așa cum apar în textul lui Tîmpeanu. Numai că, din păcate, nu sînt înregistrate toate formele acestuia sau transcrierile sînt altfel decît în text. De exemplu: la p. 99 numele lui Cicero în versiunea lui Tîmpeanu este *Ciciron* iar la *Note* găsim *Ciceron*; la p. 27 *Climent al lui Alexandr⟨ia⟩*, în *Note*, *Climent din Alexandria* (de notat că Eudoxos din Cnidos apare la *Note*, *Efdoxie al Cnidii*). Tot la *Note* găsim inconsecvențe în transcrierea numelor grecești: unele nume sînt numai transliterate din greacă (Eudoxos, Inachos, Spercheios etc.), altele sînt latinizate (Epaphus, Lucianus, Musaeus, Orpheus etc.), iar altele sînt românizate (Herodot, Enipeu, Sulpia Sever etc.). Mărturisim că nu înțelegem criteriul care a stat la baza transcrierilor.

Cîteva cuvinte despre *Introducere* (p. 7—18). Ea conține unele date interesante și necesare despre viața și opera logofătului Scarlat Barbu Tîmpeanu. Dar, în lipsa indicelui de care vorbeam și a transcrierii exacte, ne-am fi așteptat ca *Introducerea* să conțină un studiu serios și amănunțit asupra culturii și limbii traducătorului. Din păcate, editorii se limitează la generalități, uneori folosind expresii nu din cele mai fericite. Astfel la p. 13 se vorbește de „manuscrisul tîmpean" (sic!); la p. 15 aflăm că, lucru curios într-un text literar: „nu lipsesc nici figurile de stil" (sic!) și *exempli gratia* se spune: „Întîlnim metafora, bunăoară în cazul zeiței Iris". Analiza stilistică redusă doar la atîta ni se pare prea laconică; la p. 7, afirmîndu-se că se știa despre Tîmpeanu doar că este traducătorul „acelor *Istorii arăpești*", se face trimiterea la nota 2 a aparatului critic unde aflăm: «Care menționa că a făcut munca „cu perierghie". Vezi etimologia cuvîntului (urmează o înșiruire fără sens a nouă litere grecești) în A. Bailly, *Dictionnaire grec-français* [...]». Mai întîi titlul corect este *Dictionnaire grec-français*, în al doilea rînd Bailly nu a alcătuit un dicționar etimologic, în al treilea rînd, nu era nevoie de etimologie, ci pur și simplu de explicarea cuvîntului „perierghie". În schimb, din *Introducere* nu aflăm unde a fost descoperit manuscrisul, lucru ce nu ar fi fost lipsit de importanță.

Despre opera lui Tîmpeanu, editorii afirmă: „Despre el se știe, pînă acum, deci pînă la apariția ediției traducerii *Metamorfozelor*, doar că este traducătorul acelor *Istorii arăpești* [...]" (p. 8). Apoi la aceeași pagină aflăm că mai era cunoscută o *Geografie a Țării Românești*, iar la p. 10 surpriza este mai mare cînd constatăm că încă din 1927 se știa că Tîmpeanu este primul român „care a încercat să popularizeze opera lui Bossuet la noi [...]" (!?). Atît despre ediție și introducere.

O greșeală gravă apare în notița de pe contrapagina foii de titlu. Iată textul *in extenso*: „Cu prilejul împlinirii a două mii de ani de la afirmarea poetului (anul 125 î.e.n.) s-au tras din această ediție douăsprezece exemplare, nepuse în comerț, numerotate de la I la XII și două sute de exemplare numerotate de la 1—200, puse în comerț prin librăria Editurii „Cartea Românească", str. Nuferilor 41, sector 7, București". În anul 125 î.e.n. Ovidiu nu se născuse (anul nașterii este 43 î.e.n.). Chiar dacă socotim că este o regretabilă greșeală de tipar și că trebuie citit 25 î.e.n. ne întrebăm pe ce baze se stabilește momentul afirmării poetului? Ar fi o importantă descoperire pentru istoria literaturii latine dacă acest lucru ar putea fi demonstrat. În fine, chiar dacă admitem aceasta, ne întrebăm ce legătură logică există între momentul afirmării poetului și tipărirea a 212 exemplare din cele 4300 cîte însumează întregul tiraj? Restul a fost tras cu altă ocazie?

Textul traducerii ni se pare interesant și descoperirea lui importantă. De aceea, socotim că el se cere reeditat filologic.

Gh. Ceaușescu

Ilia Golenişcev-Kutuzov: Славянские литературы, Moscova, 1973, 480 p.

Romanist, student al comparatiştilor sorbonarzi Mario Rocques şi Charles Jeanrois autor al tezei de doctorat *L'histoire de Griseldis en France au XIV-ème et au XV-ème siècle*, dar în egală măsură slavist, Ilia Golenişcev-Kutuzov (1904—1969) se impune atenţiei printr-un volum postum, reprezentativ pentru vastitatea preocupărilor sale. Cele peste 200 de titluri ştiinţifice, care-i compun opera, constînd în exegeze ale evului mediu latin, ale lui Dante şi Petrarca, dar şi ale literaturilor sîrbocroate, ruse, polone, ceh, ucrainiene şi bieloruse, consonează cu tezele esenţiale ale studiilor din volumul discutat. Alegîndu-şi drept spaţiu preferat umanismul, acest autor al unei *Renaşteri italiene şi literaturile slave în secolul XV-XVI* (Moscova, 1963) dezavuează pozitivismul comparatist, evidenţiind de fiecare dată motivaţiile interne, sociale, ale receptării influenţelor şi drept corolar, configuraţia estetică originală a operelor astfel generate în ţările de arie slavă. Unul din cele mai interesante studii, *Problemele influenţei şi specificul naţional în literaturile slave din epoca Renaşterii* fundamentează necesitatea de a reexamina viziunea instaurată de Burckhardt, prin reabilitarea evului mediu şi fixarea mai timpurie a limitelor istorice ale Renaşterii. O altă premisă teoretică priveşte natura dialectică a influenţei culturale, care presupune nu numai fixarea „izvoarelor şi căilor lor de manifestare", ci şi „studiul mediului receptor care-şi însuşeşte numai elementul necesar, sintetizînd şi punîndu-şi amprenta specifică asupra ideilor literare şi viziunilor artistice". (p. 106). Aplicînd acest program teoretic asupra temei, autorul sovietic investighează literatura iugoslavă, polonă şi cehă fixîndu-le specificitatea naţională. Pornind, de pildă, de la structura socială a oraşelor romano-slave de pe coasta răsăriteană a Adriaticii medievale, asemănătoare cu aceea a comunelor italiene, Ilia Golenişcev-Kutuzov explică geneza unui umanism iugoslav timpuriu, cu centre ca Split, Dubrovnik şi Zadar. „Caracterul original al sintezei dintre cultura romanică şi slavă" infirmă astfel teza unui epigonism rudimentar al poeţilor Dalmaţiei, deveniţi dimpotrivă „participanţi la procesul cultural larg european al epocii". Contopirea petrarchismului cu foclorul sîrb în poezia lui Šiško Manćetici, culoarea locală vie din piesele lui Djone Drjici, admirator al lui Plaut, se constituie astfel drept exemplificări ale influenţei creatoare şi originalităţii artistice. În acelaşi fel autorul evidenţiază legătura, în cazul culturii poloneze, dintre protestantismul îmbrăţişat de nobilime şi influenţele renascentiste, care constituie perioada cea mai fertilă în istoria veche a acestei literaturi. Dimpotrivă, literatura cehă, afirmă Ilia Golenişcev-Kutuzov, se structurează anterior receptării de modele, deşi Boguslav Lobkovitz, poet remarcabil, studiază în Italia. În cadrul influenţei globale a Renaşterii, mai importantă decît aspectele particulare astfel fixate, cercetătorul discută şi influenţa ideilor istorice, politico-sociale, religioase şi ştiinţifice în Zeitgeistul culturilor slave. Va fi aşadar vorba despre influenţa scolasticii care trece de la Dunăre la poeţii Dalmaţiei şi despre cele trei trepte ale Erosului acceptate de poezia unui Guido Cavalcanti. Raporturile stabilite dialectic permit pe de altă parte autorului descoperirea reacţiilor inverse, şi anume influenţele pornite din aria lumii slave spre aceea europeană (geograful Miechow, astronomul Copernic), închegînd acele „interrelaţii dintre culturile slave şi cele romano-germanice". Un exemplu puţin cunoscut este acea *Ligă Dunăreană* fundată de poetul german de expresie latină Konrad Celtis, reunind literaţi unguri, cehi şi polonezi, iubitori ai Antichităţii. *Literatura barocă în ţările slave* reprezintă aplicarea conceptului vehiculat de cercetarea literară modernă în zona culturilor răsăritene. După configurarea conceptului însuşi, Ilia Golenişcev-Kutuzov evidenţiază influenţa esteticii lui Baltasar Graciàn, trecută prin Góngora şi Marino, în Polonia şi Cehia secolului al XVII-lea, influenţă fundamentală de receptarea principiilor sceptice ale iezuitismului. Punctul de vedere, la care sînt dealtfel solidari istoricii literari contemporani ai Cehoslovaciei (F. Volman, I. Dolanski, P. Brtani, K. Krjeci), ai Poloniei şi Iugoslaviei (D. Pavlovici, *Barocul şi Arcadia*) conduce la fixarea elementelor baroce în poezia slavă a timpului. Se enumeră în acest sens poeţii de la Dubrovnik, trecuţi prin şcolile din Padova, precum Bobalević, Madjibradović, Sarbievius, ultimul de notorietate europeană; poetul polonez Twardowsk, cu *Minunata Pasqualina*, cehii Bunici şi Palmotici. Se studiază influenţa melodramei lui Rinuccini asupra celor din urmă, şi mai ales aceea a *Ierusalimului eliberat* în aria poloneză. Ilia Golenişcev-Kutuzov descoperă de asemenea un baroc al predicilor religioase ucrainiene şi ruse, datorat acţiunii Kievliene transmise indirect prin filiera Poloniei, Moldovei şi Transilvaniei, spre Moscova. Evidenţiind însă specificitatea artistică a barocului slav, permanenta finalizare a cercetărilor sale în aria literaturilor vechi, autorul sovietic o identifică în filonul folcloric omniprezent şi în detaliile istorice concrete, care înlocuiesc de pildă maurii şi sarazinii stilizaţi după modelul lui Tasso cu exponenţii Porţii Otomane, duşmanii reali ai Dalmaţiei şi Poloniei din secolul al XVII-lea.

Elena Tacciu

Symposium "L'époque phanariote" 21–25 octobre 1970. **A la mémoire de Cléobule Tsourkas**

Thessalonique, 1974, 481 p.

Ce volume, réunissant près de quarante communications grecques et roumaines, est ouvert par les allocutions du Prof. Ch. Fragistas, Président de la Société d'Etudes Macédoniennes et de l'Institut d'Etudes Balkaniques, du recteur de l'Université de Thessalonique, St. Kapsomenos et du Prof. Mihai Berza, Directeur de l'Institut des Etudes du Sud-Est Européen. Dans la dernière allocution — constituant l'introduction du colloque — le Prof. Berza a tracé les trois séries de problèmes qui devaient faire l'objet de ses travaux : histoire roumaine et histoire grecque du XVIII-e siècle d'abord ; relations entre Roumains et Grecs ensuite et la question des Phanariotes surtout, si difficile à définir, qu'il s'agisse de leur caractère de couche sociale, de celui de système de gouvernement, ou d'une catégorie intellectuelle ou morale.

Nous proposant d'analyser plutôt la signification culturelle des règnes phanariotes — vu le caractère de cette revue—c'est de manière très brève que nous allons esquisser les domaines économique, politique et juridique. Nous commencerons par ce qui fut la question des *préphanariotes*, telle que la posa le Prof. Eugen Stănescu, dans sa communication *Préphanariotes et Phanariotes dans la vision de la société roumaine du XVII-e — XVIII-e s.* Cette notion s'avéra riche en contenu, exprimant une réalité objective, qu'une nouvelle ,,lecture" des chroniqueurs laisse voir. Une certaine continuité entre préphanariotes de la fin du XVII-e siècle et Phanariotes peut y être surprise, ainsi que l'impossibilité d'une démarcation ethnique entre le parti national "antiphanariote" et le parti grec phanariote. C'est toujours des *Préliminaires de l'époque phanariote* que s'occupe Constantin Şerban, en analysant quelques aspects de la domination ottomane dans les Pays roumains pendant la seconde moitié du XVII-e siècle. Le prof. Ion Ionaşcu, se fondant sur une ample documentation et établissant le pourcentage des Grecs au sein des Divans princiers, est à même d'esquisser *Le degré d'influence des Grecs des Principautés Roumaines dans la vie politique de ces pays avant et après l'avènement des Phanariotes*, prouvant que dans aucun des pays roumains les éléments gréco-levantins ne formèrent ni même le quart du nombre total des membres du Divan. Les règnes phanariotes ont été traités par Démètre Skarl. Soutzo, d'un point de vue généalogique, tandis que la politique réformatrice de certains princes phanariotes a formé l'objet de plusieurs communications. C'est ainsi que le prof. Constantin C. Giurescu nous a donné l'image très complète de l'activité administrative, politique et culturelle d'*Un remarquable prince phanariote: Alexandre Ypsilanti, voévode de Valachie et de Moldavie;* que Şerban Papacostea (*La Grande Charte de Constantin Mavrocordato (1741) et les réformes en Valachie et en Moldavie*) et Florin Constantiniu (*Constantin Mavrocordato et l'abolition du servage en Valachie et en Moldavie*) ont présenté les résultats de longues recherches dédiées aux réformes de ce prince. C'est également à la politique des princes phanariotes qu'a trait la communication de D. Ciurea sur *Nicolas Mavrocordato précurseur du despotisme éclairé* , tandis que Marie Nystazopoulou-Pélékidis a examiné les *Actes des princes phanariotes en faveur du couvent de Patmos.* L'entrée en scène de la famille du prince Nicolas Mavroyéni est étudiée par Basile Sfyroeras (*Les Mavroyéni et la vie économique de la Mer Egée*).

Les aspects juridiques des règnes phanariotes ont été traités par Valentin Al. Georgescu (*Réalités roumaines et initiatives juridiques phanariotes. A propos de l'échec de l'œuvre codificatrice de Michel Fotino* (*Pholinopoulos*)) et par Georges Cronţ (*Le droit romano-byzantin dans les pays roumains à l'époque phanariote*). La vie économique a été envisagée sous un angle plus général par Dumitru Limona (*Les relations commerciales du Sud-Est de l'Europe à la fin du XVIII-e siècle et au début du XIX-e siècle reflétées dans les documents archivistiques de Bucarest, Sibiu, Braşov*). Olga Cicanci a analysé *L'activité commerciale de Kiriaki Polizou dans les Principautés Roumaines vers la fin de l'époque phanariote* (*D'après les archives de l'Eglise Grecque de Vienne*).

C'est à la dernière phase de l'époque phanariote et aux rapports des Phanariotes avec le mouvement de libération que se rattachent la communication du prof. Apostolos Daskalakis (*Les Phanariotes et la révolution grecque de 1821*), et celles du prof. Andrei Oţetea (*La désagrégation du régime phanariote*) et d'Andrei Pippidi (*Jean Caradja et ses amis de Genève*), cette dernière modifiant sensiblement l'image idéalisée qu'on avait faite du vieux prince, aux années de son exil.

En abordant enfin le chapitre si richement représenté par la culture, nous nous arrêterons à la vu synthétique qu'Alexandru Duţu nous a donnée de *La culture roumaine à l'époque des*

Phanariotes: Héritage et nouvelles acquisitions. Elle nous offre l'image d'une continuité du ,,système intellectuel cristallisé à l'époque humaniste", pourtant ouvert aux nouvelles acquisitions jusque vers la fin du XVIII-e siècle, quand se produit une réévaluation du cadre culturel équivalant à "une crise de conscience". En expliquant la montée des éléments novateurs, il souligne le déclin du mécénat de la Cour et l'initiative accrue des centres épiscopaux, des intellectuels qui font partie de l'entourage des boïards et de tout un groupe de copistes de manuscrits, qui s'est constitué dans les milieux rural et urbain. Le rôle décisif des écoles supérieures de langue roumaine, fondées à la fin de l'époque phanariote, la richesse des intermédiaires néogrecs et l'importance prise par la langue française, ainsi que la pénétration en Valachie et en Moldavie du courant d'idées de la presse de Transylvanie sont les principaux facteurs de ce renouvellement. Une évolution parallèle des cultures roumaine et grecque se laisse aussi surprendre, ainsi que le prestige dont jouit l'éthique — subordonnée maintenant aux préoccupations socio-politiques — et la place de plus en plus importante occupée par le sentimentalisme. Le prof. Dan Simonescu nous offre une vue d'ensemble sur *Le livre grec imprimé en Roumanie (1642—1830)*, qui pose d'abord des questions de bibliographie roumano-grecque, pour préciser ensuite quelques données statistiques concernant le livre grec associé aux tendances idéologiques roumaines de cette période.

L'enseignement grec des pays roumains à l'époque phanariote a formé l'objet de trois communications. Celle d'Ariadna Camariano-Cioran sur *Les écoles grecques dans les Principautées Danubiennes au temps des Phanariotes* a en vue les écoles qui ont fonctionné dans certaines villes de province, sans s'arrêter aux Académies Princières de Bucarest et de Jassy, dont elle donne seulement un rapide aperçu. Il s'agit d'un enseignement se trouvant sous les auspices des évêchés, correspondant aux nécessités de la population urbaine, celles des marchands surtout, ainsi que le prouve la présence des éphores faisant partie de cette catégorie sociale. Plusieurs édits princiers réglementant le fonctionnement des écoles grecques-roumaines des centres commerciaux de Valachie et de Moldavie reflètent la préoccupation des princes tant pour l'enseignement grec que pour l'enseignement roumain. Le prof. Ştefan Bârsănescu a analysé *La pensée pédagogique du siècle des Lumières d'après des parchemins princiers de la seconde moitié du XVIII-e siècle destinés aux écoles. Sa genèse.* Il y surprend les progès des idées rationnelles et de la pensée laïque, sans y trouver pour autant une théorie de l'Etat inspirée de Locke ou Rousseau, ni une apologie de la force transformatrice de l'éducation, telle que la préconisait Locke, Helvétius ou Diderot. C'est une filiation des édits princiers avec les idées de Comenius qui s'en détache, ainsi que l'influence probable de Christian Thomasius de l'Université de Halle et de Christian Wolff. Hélène E. Koukkos s'est occupée de *La comtesse Stourdza-Edling et sa contribution à l'éducation des étudiants hellènes en Europe*, activité qui s'est déployée aux années 1814—1824.

Les bibliothèques roumaines de l'époque phanariote ont bénéficié de deux contributions. Corneliu Dima-Drăgan (*La bibliothèque des Mavrocordato*), en ajoutant aux catalogues déjà connus de cette bibliothèque, deux bibliographies des XVII-e — XVIII-e siècles annotées de la main de Nicolas Mavrocordato, prouve l'intérêt de ce dernier pour les sources bibliographiques et son érudition en la matière, en y soulignant aussi ,,les dimensions universelles de la culture du prince". Mihail Caratașu, se dirigeant vers l'autre bout de la société, étudie le contenu de (*La bibliothèque d'un grand négociant du XVIII-e siècle: Grégoire Antoine Avramios*) particulièrement intéressant par sa richesse, sa large aire thématique, allant de la littérature et de la philologie classique, aux œuvres reflétant la pensée de l'époque, sans perdre aussi le caractère professionnel que lui imposait les préoccupations économiques d'Avramios. Une large part y a été faite aux livres roumains également, ainsi qu'aux manuscrits dénotant le raffinement culturel de son possesseur.

Tout aussi attachantes que les vues synthétiques sur la culture phanariote et l'analyse du livre grec, se sont avérées les communications qui ont contouré la personnalité de quelques intellectuels de cette époque. Telle est par exemple celle qu'Alexandre Ciorănescu a dédiée à l'un des plus pittoresques écrivains roumains, en s'occupant de *Nicolas Filimon et le portrait littéraire du Phanariote.* Se proposant une confrontation du portrait historique traditionnel du Phanariote avec son portrait littéraire, Al. Ciorănescu poursuit dans l'analyse du roman *Ciocoii vechi şi noi* (Les anciens et les nouveaux parvenus) les traces d'une animosité réelle, le sentiment collectif d'antiphanariotisme de la société roumaine. L'analyse permet de découvrir que, malgré le ton antiphanariote, il s'agit moins d'une critique nationale, que d'une critique sociale, puisque Dinu Păturică est un parvenu malhonnête roumain, un "Rastignac" bucarestois. Mais citons la formule de l'auteur, pour expliquer la confusion "provoquée" de ce texte littéraire, dans lequel ,,l'antiphanariotisme est une insinuation plutôt qu'un pre-

mier plan et un procédé littéraire plus qu'une thèse". En d'autres termes, la volonté de laisser aux Phanariotes le mauvais rôle n'est qu' "une intention supplémentaire du point de vue des structures du roman et jusqu'à un certain point elle leur reste extérieure".

Nestor Camariano a repris une question depuis longtemps négligée du côté des recherches roumaines (son dernier article à ce sujet date de 1942), en apportant de *Nouvelles données sur Alexandre Calfoglou de Byzance et ses Vers moraux*. Récemment republié, dans une édition critique, par Phédon Bouboulidis, près d'un siècle après l'édition de G. P. Crémos, le poème satyrique de Calfoglou avait bénéficié en Roumanie de l'attention particulière de Nicolas Iorga. Ces nouvelles données ont trait à l'activité politique et sociale d'Alex. Calfoglou et à ses Vers moraux, en offrant des mises au point fort utiles d'ordre chronologique et en complétant aussi notre information sur le règne du prince Mavroyéni et sur l'activité littéraire de Calfoglou.

Particulièrement nouveau pour l'histoire des idées et de l'enseignement grec de Bucarest, est le texte de Roxane Argyropoulos sur *Le discours de Benjamin de Lesbos à l'Académie Princière de Bucarest (1818)*. Une analyse des notions philosophiques utilisées par le célèbre professeur prouve leur parenté avec la signification que leur donnaient D'Alembert et Fourcroy. Sa définition de l'idéologie y est pourtant moins ample que celle de Destutt de Tracy ou des disciples de Condillac. S'il combat la superstition, ce n'est pas celle à caractère religieux mais bien la superstition pédagogique, c'est-à-dire le programme limité de Néophyte Doucas, consistant dans l'étude de la grammaire et des textes anciens. La communication de Loukia Droulia : *Molière traduit en grec, 1741. Présentation de deux manuscrits*, touche de très près aussi à l'histoire de notre culture, car ces traductions des comédies de Molière ont été écrites en Valachie par Jean Rally et elles ont en même temps marqué la première apparition de Molière dans la vie intellectuelle grecque, en 1741 (Sganarelle ou le Cocu Imaginaire et l'Étourdi). La présence d'une troisième comédie (L'Ecole des maris) dans le ms. 1030 de l'Académie Roumaine complète ce tableau des traductions de Molière dont Catargi avait écrit. C'est d'ailleurs un des cas typiques où des ouvrages traduits en néo-grec n'ont pas eu une influence immédiate sur la vie intellectuelle de l'hellénisme, prouvant une fois de plus qu' "un phénomène intellectuel ne démarre pas brusquement". Notons aussi la part importante accordée par l'auteur à Constantin Mavrocordat, qui, en initiant de pareilles traductions, s'adressait à d'autres couches sociales qu'aux nobles, puisque ces derniers pouvaient lire les ouvrages occidentaux en original.

En analysant les notions de *"Progrès" et "décadence" dans la pensée politique roumaine au XVIII-e siècle*, Vlad Georgescu entreprend une enquête sur l'idéologie des Roumains à l'époque phanariote. Il établit de manière quantitative — en partant d'un grand nombre de projets de réforme — la façon dont employaient l'idée de progrès ou de décadence les grands boyards, les boyards moyens et petits et les membres du clergé. C'est la décadence de la société roumaine que la plupart de ces projets soulignaient, en la comparant aux époques de grandeur d'Etienne le Grand et de Michel le Brave.

On pourrait être surpris de voir coexister cet antiphanariotisme à outrance avec *Le philhellénisme culturel des Roumains (1818—1830)*,qu'a présenté Cornelia Papacostea-Danielopolu, mais leur incompatibilité n'est qu'apparente. L'auteur démontre que les ressentiments des Roumains contre le système de la domination phanariote n'empêchaient en rien leur réceptivité aux idées philhellènes et l'on peut reconstituer les principaux foyers de diffusion des idées philhellènes chez les Roumains. C'est grâce au rôle joué par le philhellénisme dans les Principautés Roumaines — perceptible pendant toute la période de transition qui sépare les règnes phanariotes de la Roumanie moderne — qu'on a pu dissocier — malgré la réaction nationaliste — des notions qu'on avait eu tendance à confondre : le phanariotisme et l'hellénisme.

L'art phanariote fut présenté à ce Symposium par Maria Ana Musicescu, sous le titre : *Y a-t-il un art "phanariote" dans les pays roumains? Quelques conditions préliminaires.* Situé au carrefour d'une "Byzance après Byzance" qui s'achève et des „Lumières" qui sont en train de vaincre le passé, cet art "à double face, à la fois fin et commencement", offre pourtant des éléments stables, propres au XVIII-e siècle roumain, que l'auteur se propose de discerner, compte tenu des éléments communs à la zone balkanique aussi. Même si les princes phanariotes ne créent pas un art à eux, voulant continuer leurs devanciers, ils jouent un rôle effectif dans ce domaine, en hâtant le processus de modernisation de l'art dans les Pays Roumains, la formation d'un art bourgeois. Vasile Drăguț étudie *Le Monastère de Văcărești, expression des relations artistiques roumano-grecques*, en soulignant son caractère de synthèse des principales constructions de Valachie sur un intervalle de plusieurs siècles et en démontrant que Nicolas Mavrocordato voulait prouver à son peuple adoptif qu'il entendait respecter et continuer ses traditions culturelles et artistiques.

L'Architecture dans les pays roumains à l'époque phanariote et les monuments représentatifs les plus importants de cette époque est une vaste étude que l'architecte Victor Stancu a ornée d'une riche illustration, donnant par cela une image complète de cette contribution des Phanariotes à l'urbanisation de la Valachie surtout.

La dernière communication de ce volume constitua au Symposium phanariote l'un de ses moments les plus émouvants, car un savant grec ayant vécu et étudié en Roumanie, qu'il aimait comme sa seconde patrie, le Dr. Cléobule Tsourkas, y évoqua *Les historiographes grecs de l'époque phanariote et les problèmes fondamentaux de l'histoire roumaine*. Il s'agit de Daniil Philippidis — le premier qui ait employé le nom de Roumanie, dans son Histoire — et de Dionyssos Photeinos, l'auteur de l'Histoire de l'ancienne Dacie. Leur attachement pour la Roumanie y est décrit d'une manière vibrante. Le Dr. Tsourkas dédie aussi un pieux hommage aux grands savants roumains et grecs disparus, qui se sont consacrés à l'étude des rapports culturels des deux nations amies : Constantin Erbiceanu, Constantin Dossios, Nicolas Iorga, Nicolas Cartojan, Démosthène Rousso, Michel Lascaris et Victor Papacostea.

Le volume s'achève par les Conclusions du prof. Mihai Berza, que nous avons d'ailleurs citées à plusieurs reprises et dont nous allons exposer aussi le point de vue quant aux problèmes qu'on peut considérer ouverts, constituant autant de voies à suivre pour les recherches futures. Ces aspects qui demandent à être approfondis sont les suivants : l'analyse des Phanariotes au point de vue social, celle de la structure politique et institutionnelle de l'Empire ottoman où s'insère leur action, l'examen de leurs méthodes de gouvernement ; leur horizon intellectuel ; le rôle des Grecs dans la vie économique du Sud-Est européen ; les contacts de la culture grecque avec celle des peuples de cette zone et son rôle d'intermédiaire entre ces cultures et les courants occidentaux ; une enquête plus large sur les mentalités, ainsi que la création des instruments de travail de première nécessité : publication des sources, répertoires de traductions, bibliographies.

Il nous reste à constater, avec l'auteur des Conclusions, la manière heureuse dont l'analyse et la synthèse ont conjugué leurs efforts pour une meilleure connaissance de l'époque phanariote, l'efficacité de ce travail et les perspectives fécondes pour les recherches qu'il ouvre.

Cornelia Papacostea—Danielopolu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaires on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsability for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the adress of the review.
The review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

În numărul următor:

✦ **Probleme de literatură comparată:**

D. Micu, Emil Manu, Ileana Verzea, Luminița Beiu-Paladi, Viorica Nișcov, Cornelia Ștefănescu, Tatiana Malița, Edith Tauberg, Michaela Șchiopu, Dinu Pillat, Eugenia Oprescu, Stan Velea, Ana-Maria Brezuleanu, Catrinel Pleșu Petrulian;

✦ **Cronica ediţiilor:** Al. Săndulescu;

✦ **Note şi documente:** Marin Bucur;

✦ **Critică şi bibliografie;**

✦ **Revista revistelor;**

✦ **Actualitatea ştiinţifică.**

Lei 25

I 2769

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Probleme de literatură comparată: N. Balotă, Luminița Beiu-Paladi, M. Duță, Tatiana Malița, Emil Manu, D. Micu, Viorica Nișcov, Eugenia Oprescu, Dinu Pillat, Michaela Șchiopu, Cornelia Ștefănescu, Edith Tauberg, Stan Velea, Ileana Verzea; *Cronica ediților* (Al. Săndulescu); *Note și documente* (Marin Bucur); *Critică și bibliografie; Revista revistelor; Actualitatea științifică.*

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

TOM 25

2

aprilie — iunie

1976

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 25, NR. 2, 1976

1990

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACŢIE:

Director: ZOE DUMITRESCU BUŞULENGA
Redactor şef: GEORGE MUNTEAN
Redactor şef adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacţie: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea ştiinţifică a patrimoniului literar naţional, la dezvoltarea studiilor şi cercetărilor de istorie şi teorie literară, de literatură universală şi comparată, estetică şi folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii şi documente, recenzii ale cărţilor şi periodicelor de specialitate, note bibliografice şi cronici ale vieţii ştiinţifice, menite să informeze asupra rezultatelor obţinute în aceste domenii, în ţară şi străinătate, să încurajeze schimburile de idei, iniţiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere şi metodele noi de explorare şi interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 şi 1964 cu titlul *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie şi teorie literară ,,G. Călinescu" al Academiei de Ştiinţe Sociale şi Politice, în care lucrează specialişti în literatura română, universală şi comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor şi teoreticienilor literari, comparatiştilor, esteticienilor şi folcloriştilor, criticilor şi scriitorilor, cercetătorilor şi publiciştilor, profesorilor şi studenţilor.

Colaboratorii sînt rugaţi să trimită textele dactilografiate conform uzanţelor curente, responsabilitatea asupra conţinutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondenţa, cărţile şi periodicele destinate recenzării şi schimbului se vor trimite pe adresa redacţiei.

Pentru a vă asigura colecţia şi primirea la timp a revistei, vă puteţi abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, Bucureşti, Calea Victoriei, 125, sectorul I (de unde publicaţia noastră poate fi procurată şi direct, sau prin poştă) sau prin oficiile poştale, factorii poştali şi difuzorii de presă din întreprinderi şi instituţii.

APARE DE PATRU ORI PE AN

ADRESA REDACŢIEI:

Bd. Republicii, nr. 13, Bucureşti, III

2769.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 25
Nr. 2, 1976

Revista de istorie şi teorie literară

Sumar

2022

Probleme de literatură comparată

Pag.

N. BALOTĂ, Probleme ale criticii contemporane 159
M. DUŢĂ Critică şi accesibilitate 165
VIORICA NIŞCOV, Pe marginea unei teze a esteticii lukácsiene 171
EMIL MANU, General şi particular în literatura română contemporană 173
D. MICU, General şi particular în literaturile ţărilor socialiste. Cîteva consideraţii metodologice 181
GEORGE MUNTEAN, Vasile Gherasim, pionier al eminescologiei . . 187
ILEANA VERZEA, A Comparative Viewpoint on Some Romanian Romantics . . 199
LUMINIŢA BEIU-PALADI, Etapele receptării romantismului italian în literatura română a secolului al XIX-lea 209
CORNELIA ŞTEFĂNESCU, Prime contacte ale românilor cu poezia lui Paul Verlaine (Fişe de istorie literară) 219
TATIANA MALIŢA and EDITH TAUBERG, Echoes of Russian Progressive Literature in C. Stere's Novel „On the Eve of the Revolution" . . . 229
MICHAELA ŞCHIOPU, Verga e altri narratori veristi tradotti in Romania . . 235
DINU PILLAT, Dostoyevsky in Romanian Literary Consciousness 243
EUGENIA OPRESCU, Alejandro Popescu-Telega, Investigador de la literatura española 257
STAN VELEA, T. Nowak — romanul realist — magic de inspiraţie folclorică . . 267

Cronica ediţiilor

AL. SĂNDULESCU, Rebreanu, *Opere*, vol. VII şi VIII 275

Note şi documente

MARIN BUCUR, Biblioteca unui bibliofil orientalist român, în prima jumătate a secolului al XIX-lea 279

23347.

Critică și bibliografie

Pag.

Un romanzo italiano ispirato alla realtà rumena alla fine dell'ottocento (M. Șchiopu); *Pagini necercetate ale romantismului european* (Elena Tacciu); *Poezia românească în limba greacă* (George Muntean); RADU FLORA, *Folclor literar bănățean* (Mircea Anghelescu); I. CONSTANTINESCU, *Moștenirea modernilor* (Andrei Corbea); *Între semantică și critică: „Stelele cardinale"* de ȘTEFAN CAZIMIR (Mihai Zamfir); RENÉ WELLEK, *Istoria criticii literare moderne* (Ileana Verzea); *Actes du Deuxième Colloque des Lumières (en Hongrie, en Europe Central et en Europe Orientale)*, Mátrafüred, 2—5 Octobre, 1972 (Adriana Mitescu). 295

Revista revistelor

Innostrannaia literatura (Ana-Maria Brezuleanu); *Forum* (Dinuța Marin); *Viața românească* (Roxana Sorescu); *Revue des Études Roumains* (George Muntean); Ecouri ale comparatismului românesc în Polonia (Stan Velea) 309

TOME 25
No. 2, 1976

The Review of Literary History and Theory

Contents

Problems of Comparative Literature

Pag.

N. BALOTĂ, Problems of Contemporary Criticism 159
M. DUȚĂ, Criticism and Accessibility 165
VIORICA NIȘCOV, On a Thesis of G. Lukács Aesthetics 171
EMIL MANU, General and Particular in Contemporary Romanian Literature 173
D. MICU, General and Particular in the Literatures of the Socialist Countries. Some Methodological Considerations 181
GEORGE MUNTEAN, Vasile Gherasim, Pioneer of Researches on Eminescu 187
ILEANA VERZEA, A Comparative Viewpoint on Some Romanian Romantics . 199
LUMINIȚA BEIU-PALADI, The Stages of the Reception of Italian Romanticism in Romanian Literature of the XIX-th Century 209
CORNELIA ȘTEFĂNESCU, First Contacts of Romanians with the Poetry of Paul Verlaine (Notes of Literary History) 219
TATIANA MALIȚA and EDITH TAUBERG, Echoes of Russian Progressive Literature in C. Stere's Novel "On the Eve of the Revolution" . . . 229
MICHAELA ȘCHIOPU, Verga and other Verist Story-Tellers Translated into Romania 235
DINU PILLAT, Dostoyevsky in Romanian Literary Consciousness. 243
EUGENIA OPRESCU, Alejandro Popescu-Telega, a Researcher of Spanish Literature 257
STAN VELEA, T. Nowak — The Realistic-Magic Novel of Folk Source . . . 267

Chronicle of Editions

AL. SĂNDULESCU, Rebreanu, *Works*, vol. VII and VIII 275

Notes and Documents

MARIN BUCUR, The Library of a Romanian Orientalist Lover of Books on the First Half of the XIX-th Century 279

Criticims and Bibliography

Un romanzo italiano ispirato alla realtà rumena alla fine dell'ottocento (M. Şchiopu); *Pagini necercetate ale romantismului european* (Elena Tacciu); *Poezia românească în limba greacă* (George Muntean); RADU FLORA, *Folclor literar bănăţean* (Mircea Anghelescu); I. CONSTANTINESCU, *Moştenirea modernilor* (Andrei Corbea); *Între semantică şi critică: Stelele cardinale* de ŞTEFAN CAZIMIR (Mihai Zamfir); RENÉ WELLEK, *Istoria criticii moderne* (Ileana Verzea); *Actes du Deuxième Colloque des Lumières (en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale)*, Mátrafüred, 2—5 Octobre 1972 (Adriana Mitescu). 295

Revista revistelor

Innostranaia literatura (Ana-Maria Brezuleanu); *Forum* (Dinuţa Marin) *Viaţa românească* (Roxana Sorescu); *Revue des Études Roumains* (George Muntean) Echoes of Romanian Comparative Literature in Poland (Stan Velea) 309

N. BALOTĂ

PROBLEME ALE CRITICII CONTEMPORANE

Gîndirea marxistă nu se poate mulţumi să repete doar formule consacrate; ea nu e o epistemă rigidă, nu oferă soluţii-şablon, dogme absolutizante. Gîndire vie, ea se dezvoltă în funcţie de o serie de factori, printre care experienţele noi acumulate, progresele ştiinţei, ca şi elementele noi ce apar în procesul istoric, în contextul social-politic.

★

Teza I — Critica literară marxistă aparţine sferei cunoaşterii istorico-ştiinţifice. Ca atare, ea are în doctrina marxistă, în materialismul dialectic şi istoric, un fundament necesar teoretic-epistemologic şi metodologic.

După L. Althusser (în studiul „Marxism şi umanism") Marx a oferit lumii „posibilitatea unei cunoaşteri ştiinţifice". Este firesc ca faptul literar să constituie — ca şi orice fapt social — obiectul unei asemenea cunoaşteri.

În concepţia materialistă, cunoaşterea corespunde reflectării lumii exterioare în conştiinţa omului (în opoziţie cu concepţia idealistă, după care cunoaşterea creează ori proiectează însuşi obiectul conştiinţei). Dar critica literară îşi propune să cerceteze, deci să cunoască, fapte care la rîndul lor conţin, sub diferite forme, reflectări ale lumii exterioare în conştiinţă. Cu alte cuvinte, s-ar putea vorbi, în cazul criticii literare, despre o reflectare secundă.

Or, această cunoaştere, conform unei opinii susţinută de unii critici marxişti, printre care Carlo Salinari, rezidă în extinderea la critică a metodei proprii ştiinţelor pozitive. Opinie justă, în măsura în care se consideră prin această metodă dialectica suplă marxistă, nu dacă se înţelege identificarea metodologică a criticii, ca disciplină umanistă, cu diversele ştiinţe fizice ori naturale. Dar, să considerăm în acest sens un text esenţial al lui Marx, din schiţa *Introducerii* la *Contribuţii la critica economiei politice* (citat fragmentar): „Pare just să se înceapă cu aceea ce este real şi concret, cu premisele reale... de la concretul reprezentat aş trece la abstracţii din ce în ce mai sărace, pînă cînd aş ajunge la determinările cele mai simple. De aici ar trebui să mă întorc mereu pe acelaşi drum pînă cînd aş ajunge în cele din urmă iar la" (realul iniţial) „însă nu ca idee haotică despre întreg, ci ca totalitate bogată, cuprinzînd numeroase determinări şi relaţii" (K. Marx şi F. Engels, *Opere*, vol. 13, Edit. Politică, Bucureşti, 1962, p. 674).

Critica marxistă, vizînd cunoaşterea ştiinţifică a obiectelor ei, pleacă de la concret, de la textul operei, procedează la o analiză în elemente abstracte, pe planul relaţiilor multiple ale operei ca fapt istorico-social, cultural, lingvistic, biografic etc. Astfel interpretat, după o exegeză care recurge la analize diverse şi raportări la mai multe planuri, criticul marxist se

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 159–164, Bucureşti, 1976.

întoarce la concret, adică la operă, „cu o capacitate de înțelegere care nu se mai întemeiază acum pe impresii subiective, ci pe date obiective și științifice" (C. Salinari).

În practica criticii se observă folosirea unor concepte generale (de ex. conceptele de „operă", „creație", „liric", „epic", „catharsis", „baroc" etc.), concepte absolut necesare în practica criticii marxiste. Ele reprezintă generalizări, scheme teoretice, șabloane critice ori istorice. Ele sînt de tipul generalității I (după terminologia din „Procesul practicii teoretice" a lui Althusser), generalitate inițială, constituită din concepte existente, din reprezentări de natură ideologică. O asemenea generalitate nu oferă fapte pure, ci „fapte" ideologice, adică elaborate în prealabil printr-o practică teoretică ideologică prealabilă.

Critica marxistă a preluat o serie de asemenea concepte generale avînd o încărcătură teoretic-ideologică prealabilă. Un demers esențial este, ca atare, critica acestei terminologii, o analiză a validității conceptelor.

Aceste concepte sînt la rîndul lor sistematizate, elaborate cu ajutorul unui corp de concepte alcătuind teoria literaturii (și în genere discipline ca stilistica ori poetica). Un asemenea sistem al conceptelor, o asemenea „teorie a literaturii" constituie, în terminologia lui Althusser „generalitatea a II-a".

În sfîrșit, în procesul practicii teoretice a cercetării literare se ajunge și la o „generalitate a III-a", aceea a conceptelor științifice elaborate, generalitate concretă a cunoașterii științifice propriu-zise.

Teza II — Critica marxistă analizează, interpretează și valorizează opera literară în funcție de structurile și valorile ei imanente, ca și de raporturile ei într-un context social-cultural-istoric dat, și numai în subsidiar în funcție de constituția creatorului ei.

Fraza lui Marx : „Metoda mea analitică nu pornește de la om, ci de la perioada social-economică dată..." (K. Marx și F. Engels, *Opere*, vol. XIX, București, Edit. Politică, 1964, p. 401) trebuie meditată în acest context.

Este eronat a crede că datoria criticului marxist s-ar reduce — ca finalitate și metodologie — la căutarea conexiunilor dintre opera literară și formația economico-socială caracteristică perioadei în care a apărut opera respectivă. Ceea ce numim sociologism vulgar este tocmai practica eronată a unei asemenea reducții, este prezentarea și valorizarea operei prin unica prismă a unui determinism îngust.

Este de asemenea eronată alegația după care critica marxistă ar neglija factorii individuali ce intră în procesul creator al operei de artă. Critica la care procedează marxismul în privința psihanalizei sau a metodelor psihocritice aplicate în domeniul cercetărilor literare nu înseamnă negarea intervenției unor factori psihici, ca și a unor elemente ținînd de individualitatea scriitorului sau a artistului în genere, în elaborarea operei literar-artistice.

O opinie nu mai puțin eronată, asociată cu aceasta, este susținută de unii critici ai criticii marxiste. După aceștia, analiza critică de tip marxist este apropiată cercetărilor istorice privind curentele de idei, evoluției gustului literar, în genere problemelor pe care le ridică o optică sociologică asupra literaturii, nu și analizei creației poetice a unui singur poet. De fapt,

în spiritul materialismului istoric pe care se întemeiază filozofic o disciplină precum critica literară, aceasta din urmă trebuie să facă comprehensibile operele literare numai raportîndu-le la timpul în care au apărut, la condiţiile care le-au generat şi nutrit. Structurile economice şi raporturile dintre clase fiind determinate într-o epocă istorică, este firesc ca atît istoricul cît şi criticul literar marxist să urmărească relaţiile dintre anumite fenomene social-economice şi creaţia literar-artistică. Cum observă criticul marxist Carlo Salinari (cf. *Miturile şi conştiinţa decadentismului italian*, Edit. Univers, 1971, p. 11): „pericolul cel mai mare pe care-l reprezenta o asemenea metodă era cel al determinismului, al postulării unui raport mecanic între fenomenele social-economice şi producţia artistică; determinism care poate duce atît la soluţii groteşti, cît şi la soluţii false, cînd criticul se mulţumeşte să pună una lîngă alta analiza structurii economice şi pe aceea a poeziei, fără să găsească legăturile ce le unesc... Dar, o atare primejdie poate fi evitată printr-o mai mare articulare a gamei de meditaţii intermediare". De pildă — prin intermediul modelului gramscian al studiului caracteristicilor şi formării diferitelor grupuri de intelectuali, adevărat termen mediu între fenomenele social-economice şi personalitatea artistului. Dealtfel, Marx a atras atenţia că între dezvoltarea producţiei spirituale şi a producţiei materiale corespunzătoare, există „un raport inegal" (cf. Marx-Engels, *Opere alese*, E.S.P.L., Bucureşti, 1955, vol. II, pp. 11—12, 17—18).

Teza III — Critica literară marxistă determină ceea ce are particular şi universal opera literar-artistică.

În această privinţă operează o lege formulată de Engels într-o scrisoare (cf. Marx-Engels, *Opere alese* în două volume, vol. II, p. 554) şi pe care criticul marxist Carlo Salinari o numeşte „legea perioadelor lungi". Iată textul lui Engels: „Cu cît domeniul pe care-l cercetăm se îndepărtează mai mult de cel economic şi se apropie de cel ideologic, abstract, cu atît mai multe elemente întîmplătoare vom găsi în dezvoltarea lui, cu atît mai multe zig-zaguri va prezenta curba lui. Dar dacă veţi desena axa medie a curbei, veţi constata că, cu cît perioada considerată este mai îndelungată şi cu cît domeniul studiat este mai vast, cu atît mai mult merge această axă paralel cu axa dezvoltării economice". În cazul analizei unui moment literar, a operei unui scriitor, a găsi legătura cu curba istoriei se face printr-o serie de medieri şi articulări cu axa dezvoltării economice.

Teza IV — Critica marxistă este structural ideologică. Fundamentul ca şi orientarea ei sînt acelea ale ideologiei marxiste pe care le reprezintă, constituindu-se chiar ca o ideologie aplicată la faptele literar-artistice. Înţelegem, în acest caz, prin ideologie un sistem (avînd o logică proprie şi o validitate în sine) de reprezentări, criterii, imagini, şi de valori, sistem dotat cu o eficienţă socială şi cu un rol istoric în cadrul societăţii socialiste. Ca atare, critica marxistă nu are doar o funcţie teoretic-ştiinţifică, ci şi una practic-socială. Marxismul nu este doar cunoaştere a lumii, ci şi transformare a ei. Universul teoretic al doctrinei marxiste nu are doar o valoare epistemologică. Nu poţi reduce această doctrină doar la statutul

unei pure teorii, a unui mod de cunoaştere. Critica marxistă are alături cu dimensiunea ei epistemologică, de cunoaştere, o dimensiune etic-antropologică.

Teza V — Critica marxistă fundată pe ideologia marxistă promovează valorile umanismului socialist, vizînd constituirea — îndeosebi pe planul conştiinţei — a unui om nou, omul societăţii socialiste multilateral dezvoltate, omul comunist.

În acest sens, este eronat a se vorbi despre un „antiumanism teoretic al lui Marx". În studiul său „Marxism şi umanism", Althusser încearcă să demonstreze printr-o cercetare a evoluţiei gîndirii lui Marx că acesta a trecut de la o primă fază (1840—1842), dominată de un umanism raţionalist-liberal (kantian, fichtean), la a doua etapă (1842—1845) dominată de umanismul „comunitar" al lui Feuerbach şi, în sfîrşit, la o a treia etapă, a maturităţii, care ar fi caracterizată prin ruptura cu orice antropologie, cu umanismul teoretic. E adevărat că în locul omului abstract al vechilor umanisme sînt cercetaţi indivizii aparţinînd unor clase sociale diferite. Insistînd asupra acestei revoluţii teoretice, Althusser nu greşeşte cînd consideră marxismul o doctrină ştiinţifică radical deosebită de orice antropologie speculativă. Eroarea sa începe din clipa în care, refuzînd umanismului orice valoare teoretic-ştiinţifică, recunoscîndu-i doar o funcţie pragmatică, cu orizontul limitat, el încearcă să demonstreze „antiumanismul teoretic" al lui Marx. În realitate, între ideologie şi umanismul marxist, pe de o parte, şi între ştiinţa şi filozofia marxistă pe de altă parte, nu există o asemenea falie. Umanismul marxist este un factor esenţial în procesul transformării omului şi a lumii. Între teorie şi ideologie, între cercetarea structurii societăţii şi umanismul socialist corelaţia este necesară şi continuă.

Ca un corolar privind critica marxistă, aceasta trebuie să ţină seamă că literatura şi artele oferă documente asupra omului, a condiţiei sale spirituale, asupra creaţiei umane, asupra comunicării între oameni, asupra concepţiei despre lume şi viaţă. Ele se cer interpretate, înţelese, valorificate, combătute ori provocate. O critică situată pe poziţiile gîndirii filozofice materialist-filozofice joacă un rol ce nu mai este acela de epifenomen al literaturii. „Dorim ca şi critica de artă — spunea la Congresul al XI-lea al partidului tovarăşul Nicolae Ceauşescu — să joace un rol mai activ, militant în promovarea unei arte cu adevărat revoluţionare, care să oglindească specificul istoric şi tradiţiile poporului nostru, uriaşa operă socială pe care o înfăptuieşte în prezent, ţinînd totodată seama de ceea ce este nou în cunoaşterea umană pe plan universal, de năzuinţele generale de viitor ale omenirii".

Caracterul militant al criticii literare şi artistice marxiste e asociat cu promovarea umanismului socialist. Gravele seisme ale secolului nostru, cataclismele prin care a trecut omenirea, ca şi profunda transformare social-politică şi morală a omului contemporan, ca şi expansiunea cosmică — prin ştiinţă şi tehnică — a omului, au determinat mai mult decît o simplă evoluţie în ştiinţa şi arta timpurilor noi. În fond, asistăm la o profundă mutaţie a condiţiei umane. Revoluţionarea tiparelor artistice şi modificările viziunii ştiinţifice despre lume şi viaţă ţin de această mutaţie care e în curs. Temeiurile sale se află în om. Cum a arătat Marx în bine-

cunoscuta sa teză : rădăcina omului e în om. Un nou umanism, umanismul socialist, se porneşte de la această teză. El presupune o înţelegere complexă a omului în societate, a unui sistem de interdependenţe şi comunicaţii.

Vedem constituindu-se în zilele noastre o *mathesis universalis*. Prin mijlocirea formalizării cunoştinţelor, a matematizării disciplinelor, se tinde spre o vastă axiomatică, o disciplină a disciplinelor. Critica marxistă nu poate neglija aceste noi direcţii, ca noile instrumente ale unei ştiinţe a comunicărilor. Căci literatura şi artele ne oferă posibilităţi diverse de comunicare în universul uman. Or, umanismul are nevoie de o asemenea ştiinţă a comunicărilor prin verb. E adevărat că umanismul nu este doar descriere, explorare, cunoaştere a tot ce ţine de umanitate şi de lumea omului, ci formare şi transformare a omului, acţiune în care critica marxistă este — am văzut — angajată.

Teza VI — Critica marxistă participă la elaborarea unei filozofii marxiste a artei, a culturii.

Într-adevăr, după cum nu există critică eficientă fără o fundamentare într-o principialitate filozofică, fără un temei ideologic, nu există critică majoră care să nu parvină, în cele din urmă, la o filozofie a artei, a culturii.

Într-un secol în care literele şi artele au trecut printr-o profundă criză a tiparelor, a structurilor, a instrumentelor, într-un secol în care valorile estetice au fost supuse unor grave seisme şi creaţia autentică s-a vrut altceva decît producerea unor simple obiecte estetice delectabile, era firesc ca nici critica să nu se mai mulţumească cu orizonturile, clişeele şi legile străvechi ale unui tribunal al artelor. Tendinţe noi ale criticii au dus la o lărgire a spaţiului propriu demersului critic. Astfel, critica marxistă utilizează spaţiul creaţiei literar-artistice, respectiv al interpretării acesteia, pentru a institui dezbateri ce nu sînt exclusiv estetice. Critica devine o disciplină în care exegeza se conjugă cu meditaţia filozofic-eseistică pe de o parte, cu voinţa unei sistematizări ştiinţifice pe de altă parte. Pentru un motiv sau altul, nu întotdeauna rolul comentariului de idei al unei opere, raportarea ei la principii general-filozofice sau estetice este bine înţeles. Criticii — îndeosebi cei pozitivişti, robi ai unei factologii înguste a „obiectului" literar-artistic, dar şi cei impresionişti, care sînt un fel de pozitivişti ai propriei lor subiectivităţi — privesc adeseori cu îndoială un comentariu de idei, şi îl repudiază. Dar critica marxistă, dacă porneşte de la opera studiată, nu se poate opri doar la operă. Cel mai mic opuscul critic care nu se ridică de la analiza unei scrieri la o idee generală, care nu schiţează măcar gestul unei depăşiri a literei — este o întreprindere critică eşuată.

Teza VII — Critica marxistă reprezintă conştiinţa de sine a literaturii.

În procesul dialectic al creaţiei literar-artistice, al producţiei culturale, spiritul creator, întorcîndu-se asupra sa însăşi, se judecă pe sine, se amendează, îşi este sieşi călăuză. La un nivel, nu inferior firesc, dar elementar, critica se exercită de orice ins care proiectează o operă de artă, ca şi de oricine receptează o asemenea operă. Dar dacă, astfel, critica coincide cu creaţia şi cu receptarea operei şi, se poate spune, apare odată cu

ea, ea nu se reduce la o simplă reflecţie într-o conştiinţă a actului creator. Să ne amintim, însă, următorul text al lui Marx din *Manuscrise economico-filozofice din 1844* (în Marx-Engels, *Scrieri din tinereţe*, p. 578): „În calitate de *conştiinţa generică*, omul îşi afirmă *viaţa socială* reală şi nu face decît să repete existenţa sa reală, după cum şi, invers, existenţa generică se afirmă în conştiinţa generică şi există pentru sine, în generalitatea ei, ca fiinţă gînditoare". Pentru un critic marxist, creaţia literară nu este niciodată o experienţă estetică în vas închis. Dacă există acte care angajează întreaga conştiinţă a unui om ca ins trăind într-o comunitate şi, înainte de toate, ca fiu al unei naţiuni, un act care angajează conştiinţa generică şi individuală, critica constituie un asemenea act.

MARCEL DUȚĂ

CRITICĂ ȘI ACCESIBILITATE

În comparație cu alte curente sau tendințe critice, estetica marxistă situează între postulatele sale fundamentale conceptul de *accesibilitate*; și, în același timp, îi statuează o arie largă de înțelegere : atît în sens direct și imediat — de la public la operă, și chiar la autor, cît și indirect, mediat — de la public la critică, și de la aceasta la operă și autor. Cu atît mai mult cu cît perioada actuală a accentuat complexele raporturi pe care opera de artă, artistul le stabilește cu mediul social.

Ce altceva poate însemna proliferarea criticii astăzi, în atîtea modalități, uneori în jurul unei opere nedemne de întregul interes, sau aviditatea publicului pentru interviuri, confesiuni, corespondență, jurnale intime ale artiștilor, și iarăși, uneori chiar anterior cunoașterii operei?

Cu spiritul său subtil-ironic, și poate incitat și de etimologia noțiunii de *critică*, Albert Thibaudet a redus odată aceste complexe raporturi la imaginea unui complet de judecată — în care autorul, prin opera sa, este un *avocat* în fața publicului-*judecător*, iar criticul-*procuror*. „Un bun critic — scria el — ca și un procuror general, caută să pătrundă sentimentele părților; să vadă ce e exagerare și ce e meșteșug în pledoariile acestora; să-l ferească pe judecător împotriva împuierii capului; să știe, cînd e cazul, să încline balanța sentinței de o parte sau de alta; să știe, de asemenea, să nu lase măcar să i se bănuiască vreo concluzie, să țină balanța în perfect echilibru în fața judecătorului; să acumuleze argumentele pro și contra, întrebîndu-se : cum naiba o să se descurce? judecătorul se descurcă totdeauna..."[1]

Dar poate această comparație nu intenționa decît să depășească metafora înaintașului său, Sainte-Beuve, după care „criticul nu este decît secretarul publicului", e drept, nu unul care așteaptă să i se dicteze, ci ghicește gîndirea tuturor.

Un astfel de optimism ne apare astăzi, totuși, mult prea aproximativ și limitat. Deși, trebuie să recunoaștem, încă la începutul secolului, unii critici care gîndeau la necesitatea unei baze științifice pentru studiul artelor, — psihologia, de exemplu, la I. A. Richards — avertizau asupra unei „primejdii crescînde"; pentru că „într-o singură sută de ani — nota criticul englez — condițiile de existență și posibilitățile omului s-au schimbat mai mult decît în zece mii, iar următorii cincizeci de ani pot

[1] Albert Thibaudet, *Fiziologia criticii*, Editura pentru literatură universală, București, 1966, p. 5.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 165—170, București, 1976.

să copleșească...". „De înțeles, însă eronată—adăuga el — este părerea după care în această furtună de schimbări ar fi necesară mai degrabă o Stîncă pentru adăpost sau sprijin, decît un avion capabil să o traverseze"[2].

Ne putem da seama acum că primejdiile n-au fost imaginare; dar schimbările produse au întrecut poate orice previziuni. Dacă judecăm bine, înțelegerea naturii artistului de către Platon nu diferă substanțial de viziunea geniului romantic; dar față de acesta, un compozitor ca Stockhausen (invocat în analiză de Umberto Eco), care propune interpretului o piesă pentru pian în părți ce se pot combina în mai multe variante, după libertatea sa, ne apare nu numai ca un artist complet demistificat, dezeificat, dar și ca un creator de noi situații de comunicare, „instituind — cum spune criticul italian — un nou tip de raporturi între artist și public, o nouă mecanică a percepției estetice, o poziție diferită a produsului artistic în societate"[3]. Față de conceptul de „operă deschisă" — care a putut deruta prin absolutizarea „ambiguității" mesajului artistic, sau prin exagerarea „pluralității" semnificațiilor — această „operă în mișcare" (cum o numește U. Eco) — și mai pot fi adăugate exemple și din artele plastice devenite cinetice, este o „operă care trebuie desăvîrșită de consumator", acesta la rîndul lui devenind, deci, *co-autor*! Și stabilind similitudini de sincretism contemporan—ca nu demult Camil Petrescu în analiza operei lui Proust — între o astfel de operă și teoriile științifice despre *cîmp*, *discontinuitate*, *complementaritate*, *posibilitate* etc., criticul italian conchide destul de sigur: „orice formă artistică poate foarte bine să fie considerată, dacă nu ca un substitut al cunoașterii științifice, cel puțin ca o metaforă *epistemologică*: adică, în fiecare secol, modul în care se structurează formele artei reflectă în forma comparației, a metaforei, a realizării conceptului în imagine — modul în care știința sau, oricum, cultura epocii concep realitatea "[4].

Dar, pentru a preciza de la început punctul nostru de vedere, trebuie să afirmăm falsitatea așa-zisei inaccesibilități a criticii, mai exact, a limbajului critic.

Nu vom confunda niciodată absența spiritului critic cu un limbaj voit obscur sau ambiguu — zicînd, odată cu Croce, că, ori „este vorba de lipsă de curaj din motive omenești", ori „este vorba de lipsă de siguranță în intuiție"[5]; dar nici nu vom pretinde criticului să fie accesibil în sens total — simplificîndu-și limbajul pînă la uniformitate și imprecizie, sau să comenteze în noțiuni exacte imaginile evanescente ale unei poezii lirice, de pildă. Critica literară — ca dealtfel și orice receptare a artei în general — presupune în mod necesar o *stratificare a accesibilității*: de la cronica de semnalare dintr-un cotidian, la analiza școlară dintr-un manual, de la studiul monografic de specialitate, la generalizările estetice.

Accesibilitatea criticii este similară ambiguității poetice — și trebuie să vedem totdeauna, în acest sens, o cauză dublă: nu numai în

---

[2] I. A. Richards, *Principii ale criticii literare*, Editura Univers, București, 1974, p. 72.
[3] Umberto Eco, *Opera deschisă*, Editura pentru literatură universală, București, 1969, p. 48.
[4] Umberto Eco, *op. cit.*, p. 36.
[5] Benedetto Croce, *Poezia*, Editura Univers, București, 1972, p. 303.

opera propriu-zisă, dar şi în cititor. Căci, cum remarca I. A. Richards, există numeroase *praguri de receptare*, determinate de cele mai diferite motive — de la capacitatea senzorială la pregătirea culturală. În *Estetica* sa, Tudor Vianu va încerca să restrîngă numărul *tipurilor de receptare* artistică, pornind de la observaţia curentă că „sînt indivizi pentru care opera de artă trăieşte mai mult prin *conţinutul* ei, alţii pentru care ea există mai degrabă prin *organizarea ei formală*; unii care se abandonează *sentimentelor lor* şi, în fine, alţii care formulează *judecăţi* cu privire la *structura* operei sau emit *aprecieri* în legătură cu *valoarea* ei"[6] (*s. n.*).

O înţelegere similară vor exprima şi Wellek şi Warren în *Teoria literaturii* prin citatul luat din T. S. Eliot despre o piesă de Shakespeare : „Pentru spectatorii cei mai simpli există *intriga*, pentru cei mai analitici, *personajele* şi *conflictul* dintre ele, pentru cei cu preocupări literare, *cuvintele* şi *frazele*, pentru cei mai sensibili din punct de vedere muzical, *ritmul*, iar pentru spectatorii cu o putere de înţelegere şi o sensibilitate superioară, o *semnificaţie* care se dezvăluie treptat"[7] (*s. n.*).

Dar, cum remarcam mai înainte, *amplitudinea accesibilităţii* trebuie dedusă şi din opera însăşi, din straturile ei — sonor, semantic, cel al obiectelor reprezentate, sau cel al „calităţilor metafizice" (Roman Ingarden).

Această „polivalenţă" a operei, pe care o exemplifică Wellek şi Warren, ca şi multitudinea receptărilor, ar îndreptăţi poate şi conceptul de *„critică deschisă"* — avînd limita extremă în aserţiunea lui Kirkegaard că „specificul unei cărţi, într-adevăr, este de a fi interpretată aşa cum voim", opinie reluată de Adrian Marino în cartea sa *Introducere în critica literară* (1968). Mai exact spus : o critică relativ „deschisă", în nici un caz „infinită". Căci aşa cum *Klavierstück XI* a lui Stockhausen oferă libertate interpretului, dar o libertate limitată la un număr fix de variaţiuni — în care recunoaştem totuşi compoziţia unui anume muzician, tot astfel o operă literară poate fi *accesibilă* din mai multe unghiuri de abordare, dînd naştere unor critici diverse : formalistă, conţinutistă şi semiotică; istorică, estetică şi filozofică; antropologică, sociologică, biografică, genetică etc. Şi Adrian Marino ne mai oferă şi alte combinaţii posibile, reprobate toate pentru sinteza denumită „critica totală". În fond însă, premisa sa o socotim cea mai adecvată : „orice operă trebuie citită în cheia sa"[8]; ca şi un anume *mimetism* necesar, şi pînă la un punct chiar singurul creator, al criticului — pe care-l mărturiseşte Paul Guth în *Histoire de la littérature française* (1967) : „Cred că, în această lungă lucrare, am fost puţin din toţi şi de toate. După natura modelului pe care-l pictam, am fost pe rînd : profesor, elev, medic, psihanalist, confesor, confident, portăreasă, jurnalist, memorialist, secretar, stenograf, economist, istoric, sociolog, moralist, romancier, pamfletar, muzicant"[9].

Putem conchide că, în funcţie de *„polivalenţa intrinsecă"* a unei opere, altfel spus, de valoarea sa superioară, amplitudinea accesibilităţii critice

---

[6] Tudor Vianu, *Estetica*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 351.

[7] René Wellek şi Austin Warren, *Teoria literaturii*, Editura pentru literatură universală, Bucureşti, 1967, p. 321—322.

[8] Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Editura Tineretului, 1968, p. 355.

[9] Apud : A. Marino, *Introducere...*, p. 400.

este determinată, complementar, de *pragurile de receptare* trecute, ca și de *metoda* cît mai adecvată de receptare.

Northrop Frye, care a făcut mult pentru eliberarea criticii de servituți și prejudecăți ce-i ascund adevărata *anatomie*, a exprimat cu acuitate necesitatea unei metode autonome a criticii, avertizînd asupra pericolului ca „*vacuumul de energie în critică*" să fie umplut de scopuri extranee.

Străduințele de a conferi criticii caracterul de știință n-au lipsit în nici o epocă — începînd cu *Poetica* lui Aristotel. Wellek și Warren invocă în susținere „metodele fundamentale folosite, cum ar fi inducția și deducția, analiza, sinteza și comparația, comune tuturor tipurilor de cunoaștere sistematică", postulînd că „studiul literaturii este, dacă nu o știință propriu-zisă, în orice caz o formă de cunoaștere sau de erudiție"[10]. În *Introducerea...* sa, însă, Adrian Marino stabilește, pe puncte, *Obiectivele criticii* (descoperirea structurii, surprinderea sensului, explorarea semnificațiilor, reconstituirea universului operei, definirea esenței originale, valorificarea, demonstrația, critica estetică, ca și *metoda criticii* (adaptarea la obiect, primatul monografiei, sistemul lecturii, interpretarea etc.), sau *funcțiile criticii* ș. a.

Dar chiar Croce concepea „judecata estetică privită ca istorie a poeziei" — subliniind necesitatea unei critici a criticii anterioare, ca etapă științific necesară de parcurs. „Cine ar putea să înțeleagă — scrie el — și să gîndească vreodată în mod serios *Divina Comedia* dacă ar așeza-o în timp alături sau înaintea *Iliadei*, ori *Orlando furioso* alături sau înaintea lui *Chanson de Roland*? Orice operă este bine interpretată și reevocată numai în așezarea ei istorică, prin care converg în ea toate operele precedente, laolaltă cu întreaga istorie precedentă, din care ele fac parte"[11].

Aceeași concepție o întîlnim și la N. Frye cînd combate falsa teorie după care criticii ar forma „un fel de burghezie a culturii", accentuînd, dimpotrivă, rolul criticului de „pionier al educației gustului și făuritor al tradiției culturale"[12].

Să amintim aici că această necesitate teoretică a istoriei literare în critică, metodă științifică de amplificare a accesibilității operei, element fundamental al investigației critice a lui G. Călinescu, a fost repusă polemic, cu îndreptățire, de Adrian Marino într-un articol recent din „România literară" ; — dar ea a fost și mai elocvent demonstrată de *Introducerea* (sa) *în critica literară*, sugerînd la tot pasul inutilitatea căutării unor principii critice la autori străini contemporani, cînd ele se aflau, uneori identic, la autori mai vechi, clasici și nu de puține ori chiar în critica românească.

„Ce s-ar întîmpla dacă pe lume nu ar exista critica" — se întreabă la un moment dat B. Croce în *La Poesia*. Și găsește stupidă ipoteza, „pentru că același lucru s-ar întîmpla dacă n-ar exista oricare dintre celelalte forme spirituale necesare". „Dar ne putem gîndi — continuă istoricul filozof — ce s-ar întîmpla, sau, mai bine zis, putem constata ce se întîmplă atunci cînd mințile sînt distrate iar critica își exercită prea slab funcția,

---

[10] R. Wellek, A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 37, 39.
[11] Benedetto Croce, *Poezia*, p. 135.
[12] Northrop Frye, *Anatomia criticii*, Editura Univers, București, 1972, p. 3.

sau nu poate să și-o exercite în deplină libertate. Lucrurile frumoase rămîn atunci fără laudă și nerecunoscute, cele urîte necondamnate"[13].

Concepînd categoria frumosului ca „unică și indivizibilă", esteticianul italian a lărgit la maximum sfera accesibilității critice, pretinzînd criticului să fie un filozof. „A pronunța judecăți asupra operelor poetice — precizează el — cere scrupulozitate morală. Această scrupulozitate a conștiinței, cere cea mai atentă auscultare a sensibilității și a gustului, cere în același timp cea mai riguroasă gîndire a categoriilor, care sînt celălalt element al judecății — cel propriu și constitutiv. Ceea ce nu se poate face decît prin intermediul filozofiei"[14].

Secolul al XVIII-lea și secolul al XIX-lea sînt de obicei grupate laolaltă sub denumirea de „epoca criticii" — constată René Wellek, poate cel mai avizat istoric al criticii literare moderne. „Fără îndoială — continuă el — secolul al XX-lea merită și el, cu prisosință, acest titlu. Nu este vorba doar de marea revărsare de scrieri critice, ci și de faptul că în ultimele decenii critica a ajuns la *o nouă conștiință de sine*, a dobîndit o poziție mult mai înaltă și a elaborat *noi metode* și *noi criterii de evaluare*... Orice trecere în revistă a criticii secolului al XX-lea trebuie să țină seama de expansiunea geografică și de simultana revoluționare a metodelor"[15].

Internaționalizarea rapidă a criticii se subsumează caracterului vieții sociale actuale. Înnoirea metodelor se înfăptuiește sub presiunea științelor contemporane în expansiune continuă, explozivă chiar; dar, poate, uneori, nu constituie, în fond, decît noi sinteze. Remarcabilă este însă, fără îndoială, noua conștiință de sine a criticii moderne.

„Versul sau fraza care are nevoie de explicație, nu merită să fie explicate" — scria, în 1775, Voltaire, „anulînd — cum comentează R. Wellek — jumătate din literatura universală, tocmai jumătatea pe care noi astăzi o apreciem mai mult și pe care poeții noștri o sporesc cu fiecare nou număr al revistelor literare". „Claritatea, în orice sens am lua-o, dăunează entuziasmului. Poeți, — îndemna Diderot — vorbiți fără încetare despre eternitate, infinit, imensitate, timp, spațiu, divinitate. Fiți obscuri!"[16].

Dacă vom privi aceste două judecăți celebre din punctul de vedere al criticii, vom constata, ca un corolar, că critica însăși este anulată, iar accesibilitatea operei redusă la extrem, relativizată și individualizată.

Este saltul substanțial pe care critica modernă a ultimelor decenii l-a realizat, ridicîndu-se la *o nouă conștiință de sine*, sesizabilă în: delimitarea unui domeniu larg dar autonom pe care și l-a impus; elaborarea unor metode suple și cuprinzătoare, dar specifice, în corelația cu arta, ca și cu știința contemporană; cunoașterea tot mai adecvată a naturii artei și circumscrierea tot mai strînsă a esenței operei — într-o relativitate conștient-acceptată; accesibilitatea programatică maximă printr-o înțelegere complexă, în toate sensurile, a factorilor genetic, social, istoric;

---

[13] Benedetto Croce, *Poezia*, p. 117.
[14] *Ibidem*, p. 121.
[15] René Wellek, *Conceptele criticii*, Editura Univers, București, 1970, p. 353.
[16] Apud: René Wellek, *Istoria criticii literare moderne*, 2 vol., Editura Univers, București, 1974.

în fine, statuarea unui scop înalt-umanist formativ al personalității omului contemporan.

Să adăugăm că, în concepția marxistă a criticii, noțiunea de accesibilitate presupune, corelativ, raportul cel mai strîns, interdeterminat, al artistului cu consumatorul, cu societatea.

O astfel de relație, a artistului cu publicul contemporan, a existat, într-un fel sau altul, dintotdeauna. Și nu numai într-un sens — de la artist la public ! „Au existat chiar încercări de a atribui diferențele de tematică și stil din diferitele perioade de creație ale lui Shakespeare schimbărilor survenite în structura publicului, mai exact, trecerii de la publicul eterogen care frecventa scena în aer liber a lui „Globe Theatre, la publicul teatrului « Blackfriars », o sală închisă, vizitată de clasele sus-puse"[17].

Cu atît mai mult astăzi, cînd relațiile artistului cu societatea au devenit infinit mai complexe, trebuie să recunoaștem *criticului*, exponentul specializat al publicului, nu numai capacitatea de *înțelegere asimptotică* a operei, dar și puterea sa de *influență* asupra artistului și chiar de *determinare* relativă a operei.

Astfel dar, noțiunea de accesibilitate trebuie concepută ca rațiune primordială, constitutivă a criticii. Ambiguitatea substanțială a artei apare atunci, în fond, drept sursa creatoare a criticii, posibilitatea ei metodologică. De aci înainte, îndreptățirea criticii — ca formă superioară, specializată, de receptare a artei, își află argumente multiple : de la exigența delimitării unui domeniu propriu, cu metode sincretice științelor contemporane, și pînă la concentrarea maximă a sferelor de accesibilitate ale operei, la toate nivelurile, spre esența originală. Apoi, din accesibilitatea implicită naturii sociale a artei, rezultă, în mod imperios, accesibilitatea criticii mediatoare ; a constata o inaccesibilitate în critică, înseamnă a descoperi, în fond, lipsa vocației critice, sau camuflarea unor scopuri străine operei comentate.

În fine, înțelegerea profundă a tuturor implicațiilor conceptului de accesibilitate în artă legitimează *critica deschisă* — atît în sens istoric, de „mutație a valorilor", ca o însumare selectivă, fundament a unor noi sinteze contemporane, cît și în sens social actual, ca o recunoaștere a existenței obiective a unei infinite stratificări de receptare a operei de artă.

---

[17] R. Wellek și A. Warren, *Teoria literaturii*, p. 139.

VIORICA NIŞCOV

PE MARGINEA UNEI TEZE A ESTETICII LUKÁCSIENE

Una din tezele fundamentale ale esteticii lui Georg Lukács este cea potrivit căreia domeniul artei se defineşte prin incorporarea, la nivel de esenţă, a unui *principiu de „antropomorfism"*. Astfel, arată Lukács, „antropomorfismul" ar fi marca deosebitoare a a r t e i (*artisticului, esteticului* etc.) faţă de ş t i i n ţ ă, după cum, apoi, o sumă de particularităţi suplimentare ar delimita a r t a de alte domenii deopotrivă caracterizate şi ele de vocaţie „antropomorfică" (viaţa şi gîndirea cotidiană, religia, magia).

Teza „antropomorfismului" este la Lukács în largă măsură rezultatul sintezei unor repere tradiţionale în diverse estetici şi doctrine ale filozofiei spiritului. Ceea ce contează în primul rînd este însă validitatea evidentă a ideii şi fertilitatea analizelor de detaliu pe care, din unghiul acesteia, Lukács le întreprinde.

În ce ne priveşte, ne va preocupa aici doar modalitatea tratării uneia din consecinţele teoretice pe care autorul *Esteticii* o deduce din premisa „antropomorfismului".

Pornind de la angajarea, principial identică, în „antropomorfism" a *religiei* şi respectiv a *artei*, Lukács procedează, precum spuneam, la determinarea trăsăturilor specifice în măsură să definească şi să opună reciproc cele două domenii. Una din acestea — şi din cele proeminente — este *posesiunea* (resp. *nonposesiunea*) *dimensiunii realităţii* la nivelul obiectului. Este învederat vorba de *postularea realităţii* sau *nonrealităţii* obiectului; altfel zis, de *conştiinţa* realităţii, profesată într-un sens sau altul de practicanţi, autori, consumatori etc.

Spre a defini punctul de contact şi respectiv de divergenţă dintre artă şi religie, Lukács se adresează unor pasaje din Feuerbach. Feuerbach, scrie Lukács, „care combate caracterul de realitate atribuit reprezentărilor religioase şi prin aceea că recunoaşte în ele simple produse ale fanteziei umane, spune cu privire la această problemă : « Religia este poezie. Da, este poezie, dar cu diferenţa faţă de poezie, faţă de artă în genere, că arta nu prezintă creaturile ei decît drept ceea ce sînt, drept creaturi ale artei, în timp ce religia face să treacă fiinţele ei închipuite drept fiinţe reale »"[1].

În consecinţă, subliniază Lukács, „arta — spre deosebire de religie — nu atribuie plăsmuirilor astfel create un caracter de realitate obiectivă (...), intenţia ei cea mai profundă este îndreptată spre simpla reproducere antropomorfizantă, antropocentrică, a lumii de aci, pămînteşti (...)"[2].

[1] Georg Lukács, *Estetica*, vol. I, Bucureşti, 1972, pp. 185—186.
[2] Idem, p. 186.

Rev. ist. teorie lit.; tom. 25, nr. 2, p. 171—172, Bucureşti 1976.

Ne putem pune, în fața acestui text, întrebarea dacă lucrurile stau într-adevăr așa, Dacă se poate vorbi de irealitatea obiectivă globală a obiectului artei. Dacă atare irealitate este în măsură să instituie opoziții specifice interesînd în ansamblu domeniul artei. Dacă, în fine, a postula non-obiectivitatea de ansamblu a entității artei simultan cu imperativul *mimesisului* nu echivalează cumva cu o drastică simplificare a dialecticii fenomenului artistic.

Apare, credem, limpede că Lukács are în vedere în mod tacit, în pasajul citat, exclusiv specii ale *ficțiunii literare*, basm, dramă, nuvelă și, foarte probabil, roman, domeniu de predilecție al referințelor sale din totdeauna.

Or, îndeaproape examinînd lucrurile, invocarea aici, chiar și numai a literaturii „de ficțiune" ar reclama o seamă de nuanțări importante, pornind de la criteriile genului, epocii, categoriei de public consumator etc.

Astfel, basmul bunăoară este, în mediile sale originare, adesea memorat, povestit și ascultat ca relatare de întîmplări adevărate din vremurile de demult. Unii autori de romane istorice pretind că scriu o istorie mai adevărată decît istoria academică și nu puțini cititori îi iau în serios. Apoi, în dramaturgie, maniera modernă a teatrului-document, de pildă (chiar dacă este de presupus că Lukács nu o prețuia peste măsură) face adesea ca la nivelul scenariului coeficientul densității ficțiunii să scadă pînă la zero. Încă mai delicat este, din acest unghi, cazul *liricii* și al *eseului*, ca să nu mai vorbim de *jurnale*, *memorii*, *corespondență*.

Dacă așa stau lucrurile cu domeniul artei cuvîntului, cu atît mai dificilă va fi sarcina demonstrării atît a irealității sau realității obiectului (a referentului) cît și a „simplei reproduceri a lumii" în cazul unor arte precum muzica, arhitectura ori dansul (în măsura în care acesta din urmă nu e pură pantomimă), arte în care anecdoticul este sau tinde către nul.

Faptul că un gînditor de forța și experiența lui Lukács nu ezită să riște angajarea într-un atare impas este cu deosebire semnificativ. Dealtfel, procedeul extrapolării, neverificate pas cu pas de ipoteze, de la un domeniu de elaborare estetică la celelalte, și cu deosebire de la literatură la plastică, muzică etc. este chiar mai răspîndit în practica curentă decît s-ar crede.

Pe de altă parte, dificultățile înseși ale interpretării sub raportul veracității obiective, pe care sus-numitele arte non-verbale le suscită, pot fi în măsură să arunce, la rîndu-le, o anume umbră de îndoială asupra importanței și semnificației extrem de marcate atribuite referentului în mod tradițional în teoria literaturii. O asemenea experiență dă a se înțelege că există straturi mai profunde ale creației de artă, mai profunde decît planul în care se situează clasicul referent al anecdotei unui roman de pildă, nivel al *structurilor*, nivel la care atît unitatea cît și diversitatea cîmpului artei ar putea fi abordate mai puțin dizarmonic, cu metode mai puțin eterogene și în termeni mai puțin neconciliabili.

Cu alte cuvinte, problema realității obiective a substanței artei este aptă a fi pusă, într-o largă sumă de cazuri, în termeni „tari", astfel încît teza ficționalității literaturii, de pildă, să fie serios temperată și parțial anulată, după cum, la un alt nivel strategic, ea poate fi pusă și în termeni îndeajuns de „slabi" pentru ca introducerea însăși a problemei referentului exterior, a „veracității", să apară ca irelevantă în definirea esențială a artei.

EMIL MANU

GENERAL ŞI PARTICULAR ÎN LITERATURA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

1. Preliminarii

Problema particularităţilor (de conţinut şi de formă) ale literaturii române, în cadrul culturii universale, a constituit o preocupare permanentă în cursul istoriei noastre. Ea s-a pus mai întîi în epoca veche, în secolul al XVII-lea şi mai pregnant în secolul al XVIII-lea de către cronicari, cînd se dezbătea problema originii limbii şi poporului român. Problema particularităţilor în cultură şi literatură capătă un caracter ştiinţific la începutul secolului al XIX-lea, cînd învăţaţii Şcolii ardelene, filologi şi istorici, impun ideea romanităţii limbii şi poporului român, combătînd teoriile fanteziste ale discontinuităţii elementului latin în Dacia. În primele decenii ale acestui secol se produce o deschidere spre universalitate prin traduceri, dar se şi precizează prin programul revistei „Dacia literară" (1840) originalitatea etnografică, lingvistică, istorică, printr-o primă teorie fermă a specificului naţional. Curentul junimist, în al şaptelea deceniu, pune din nou accentul pe integrarea în cultura europeană. Primele două decenii ale secolului al XX-lea sînt dominate însă de teorii în care se vorbeşte în mod acuzat de elementele naţionale ale literaturii (Semănătorismul). Prin acţiunea revistei „Viaţa românească", ca emanaţie a curentului poporanist, sînt combătute atît excesele naţionaliste cît şi cele cosmopolite. Se afirmă astfel o primă teorie sociologică a culturii şi literaturii române. Între cele două războaie, teoriile asupra specificului literaturii se diferenţiază în funcţie de revistele şi de grupările literare în cadrul cărora s-au manifestat. În mod paralel s-au emis teorii ca aceea a *sincronismului* cu literatura universală, dar şi teorii tradiţionaliste excesive, gîndite ca o contrapondere a modernismului avangardist. De-abia în socialism se descoperă soluţia dialectică a integrării problemei în ideologia cea mai înaintată a vremii, ideologia marxist-leninistă.

2. Raportul dintre valorile universale şi naţionale

În documentele de partid, la întîlnirile dintre secretarul general al partidului şi scriitori, problema a constituit, în cîteva rînduri, un subiect principal de discuţie. A fost definit, în presa politică şi de specialitate, raportul dintre valorile naţionale şi cele universale, pornind de la faptul că nu există în lume numai popoare mari şi mici, ci şi culturi mari şi mici. Sînt mari culturile ce se bazează pe valorile lor naţionale şi care nu importă

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 173–179, Bucureşti, 1976.

decît ce li se potriveşte şi le e necesar. O cultură bazată pe import e o cultură mică. G. Călinescu spunea despre Eminescu, în cunoscuta sa lucrare, că e un poet universal, fiind foarte român. Camil Petrescu vorbea de influenţe şi esenţe. Din altă parte nu trebuie să luăm esenţele, ci să subordonăm esenţelor noastre influenţele iminente. Numai aşa ne individualizăm în istorie, individualizare prin structura economică aparte, individualizare prin tradiţii aparte, moravuri, psihologie, limbă. Discutarea particularităţilor şi a specificului naţional a avut drept scop restabilirea unor adevăruri. Azi aceste discuţii se încadrează într-o nouă ordine ideologică, într-un fenomen de cunoaştere dialectică.

Tovarăşul Nicolae Ceauşescu, secretar general al partidului, în Raportul la cel de-al XI-lea Congres al P.C.R. a arătat că „Partidul porneşte în mod consecvent de la principiul că literatura şi arta, ca părţi componente ale conştiinţei sociale, constituie o expresie a procesului dezvoltării generale a societăţii. În artă îşi găsesc pînă la urmă reflectarea, în forme specifice, desigur, raporturile de producţie şi cele sociale, modul de gîndire a oamenilor dintr-o anumită epocă, determinate la rîndul lor de stadiul evoluţiei societăţii".

Secretarul general al partidului nu se referă în *Raport* numai la epoca noastră contemporană, ci leagă întreaga creaţie de azi de creaţia înaintaşilor: „De-a lungul existenţei sale, poporul a creat o artă care exprimă pregnant *modul său de viaţă* şi muncă, gîndirea şi sensibilitatea sa ...". Ţinînd seama de aceste linii de dezvoltare ale artei şi literaturii, tovarăşul Nicolae Ceauşescu cere criticii noastre „să joace un rol activ, militant, în promovarea unei arte cu adevărat revoluţionare, care să oglindească *specificul* istoric şi tradiţiile poporului nostru, uriaşa operă socială pe care o înfăptuieşte în prezent, ţinînd totodată seama de ceea ce este nou în cunoaşterea umană pe plan universal".

3. Activa confruntare cu realitatea

Literatura română contemporană este o literatură realistă, înţelegînd realismul nu ca un curent literar, ci ca o concepţie estetică. Dicţionarele de estetică definesc realismul ca un comentariu al realităţii obiective, utilizînd datele empirice, duse pînă la amănuntul semnificativ. Într-un fel concepea realismul — ca atitudine în artă — o societate împărţită în clase antagonice şi într-alt mod îl concepem noi, într-o societate fără clase antagonice. Condiţiile sociale şi politice revelau în trecut *anumite* adevăruri ale vieţii; adevărurile vieţii erau diferite de la clasă socială la clasă socială. Forţa adevărului nostru constă şi în faptul că nu mai există mai multe „adevăruri" sociale, ci unul singur, fără ghilimele: *adevărul vieţii întregului popor*. Neabordarea în toată complexitatea lor a problemelor realismului, în condiţiile social-politice în care se dezvoltă literatura noastră de azi, ar putea duce la etalarea unor presupuse „adevăruri" ce nu mai aparţin în mod total epocii noastre, ar duce la nişte false descoperiri, unele depăşite, altele adecvate altor tipuri de societăţi. Neabordarea integrală a acestor probleme ar putea duce la omologarea varietăţii stilurilor cu o pretinsă varietate a ideologiilor estetice, deci la o confuzie gravă, întrucît spiritul călăuzitor al literaturii din ţara noastră implică situarea în

climatul unei singure ideologii, nefiind compatibil cu pluralismul în ceea ce priveşte concepţia generală directoare, orientarea de principii. Ideologia noastră este unică, aceea a Partidului Comunist Român, iar stilurile în care scriitorii o pot exprima sînt diferite sau chiar infinite (în mod teoretic vorbind).

Dacă în general un scriitor aparţine unei epoci, unei colectivităţi (unui popor anume), unei mentalităţi, cu atît mai mult concepţia sa socialistă despre arta literară confirmă acest fapt de necontestat. Materialele de partid au subliniat în repetate rînduri rolul tradiţiei ca factor determinant al dezvoltării literaturii contemporane. S-a cerut însă scriitorilor să ducă mai departe această tradiţie, s-o înnoiască, s-o adapteze noii noastre sensibilităţi, caracteristice omului nou al societăţii socialiste. Preţuirea înaltă pe care o acordăm poemelor partioţilor înaintaţi nu ne îndeamnă să-i copiem, ci să le urmăm exemplul, scriind cu sensibilitatea şi cu ideile noastre de azi.

S-a discutat şi se discută cu deosebit interes despre realismul contemporan, realismul umanist al literaturii noastre, despre contribuţia literaturii la formarea şi îmbogăţirea conştiinţei socialiste. Aportul literaturii în acest sens se defineşte prin promovarea şi stimularea omeniei, a relaţiilor etice, de echitate socială între oameni. Prin nervul ei etic intrinsec, arta literară e un produs social, iar scriitorul un membru al societăţii, angajat şi răspunzător de soarta societăţii prin opera sa. El nu e un spectator ca la un teatru al lumii, ci cunoaşte realitatea direct, observînd fenomenele şi făcînd parte din fenomene, contribuind la dezvoltarea lor, prezentîndu-le dar şi combătîndu-le, dacă e cazul. În acest sens scriitorul este contemporan cu eroii săi, avînd şi conştiinţa acestei contemporaneităţi. Tovarăşul Nicolae Ceauşescu cerea scriitorilor să descopere pe Feţi-Frumoşii zilelor noastre, să descopere eroismul şi omenia contemporană. Promovînd omenia ca fundament etic al societăţii socialiste şi comuniste, Secretarul general al partidului definea noul umanism al vremii noastre, umanism revoluţionar activ, cu consecinţe în dezvoltarea istorică a culturii, dar — în primul rînd — cu acute influenţe în dezvoltarea societăţii.

Astfel, prin adecvarea ei ca artă şi prin structura ei fenomenală, literatura e un cadru de dezbateri active; problemele cele mai prezente ale contemporaneităţii nu exclud însă discuţiile angrenate tematic în epoci mai vechi, ba chiar le presupun. Istoria ne oferă subiecte care prin simbolurile lor devin contemporane, dar şi actualitatea ne oferă teme cu acelaşi potenţial de simbolizare. Succesul unei opere nu e un secret, fiind determinat de cei trei factori de care trebuie să se ţină seama şi care nu pot fi despărţiţi: talentul scriitorului, modalitatea tratării şi viziunea interpretativă.

4. Literatură şi angajare socială

După Eliberare, în ţara noastră au continuat să scrie şi să publice scriitori de prima mînă formaţi în epoca interbelică. În poezie, Tudor Arghezi, Lucian Blaga, G. Bacovia, Al. Philippide, urmaţi de colegi mai tineri ca Zaharia Stancu, Mihai Beniuc, Eugen Jebeleanu. În proză, Mihail Sadoveanu, Camil Petrescu, Geo Bogza; în teatru, Victor Eftimiu; în

critică, G. Călinescu, Vladimir Streinu, Şerban Cioculescu, Tudor Vianu etc. Aceşti scriitori şi-au asimilat noile principii directoare, asigurînd o continuitate directă, o legătură între generaţii. Etapele mari de dezvoltare ale literaturii contemporane pot fi definite şi delimitate astfel: o etapă de tranziţie (1944—1950), un deceniu de consolidare a noilor principii (1950 — 1960) şi etapa de dezvoltare pe planuri multiple de după 1960.

În prima etapă, raportul dintre general şi particular e mai greu de stabilit, fiind o epocă de confruntări şi de afirmare prin luptă a concepţiilor marxiste în estetică. În cea de-a doua etapă s-a pus accentul pe ideile generale, pe tematică, pe orientarea ideologică. Scriitorii au fost stimulaţi să producă opere care să oglindească procesele de transformare a realităţilor din ţara noastră. Eram atunci în prima perioadă de transformări revoluţionare, cînd literatura trebuia să coboare şi să rămînă în stradă. Desigur, după aceea clasa muncitoare şi-a consolidat poziţiile şi literatura şi-a adîncit pe plan existenţial conţinutul specific. Poeţii revoluţiilor rămîn de multe ori legaţi de momentele în care s-au manifestat; nu toţi îşi transgresează epoca. Şi la noi a fost nevoie de o generaţie de şoc, care să sprijine cuceririle revoluţionare şi nu toţi reprezentanţii ei au realizat opere în stare să reziste dintelui neîndurător al timpului. Poetica nouă a fost favorizată de reluarea tradiţiilor revoluţionare şi, în parte, de experienţa avangardistă. O vădită înrîurire în afirmarea acestei poetici a avut-o circulaţia scrisului unor poeţi revoluţionari, îndeosebi a poeţilor rezistenţei franceze, al lui Maiacovski, a altor poeţi sovietici, din care s-a tradus masiv. O influenţă hotărîtoare în direcţionarea acestei lirici au avut-o presa de partid şi critica literară, care au îndrumat-o spre o anumită tematică, cerîndu-i să devină un factor de modelare a conştiinţelor, o armă în lupta socială. Utilizarea unei tematici limitate a dus în unele cazuri la monotonie. Îi revine însă poeziei din anii '50 meritul incontestabil de a fi creat un anumit univers poetic nou, oferind şi un net cîştig în materie de limbaj, prin punerea în circulaţie a unor termeni nemaiutilizaţi, desemnînd realităţi social-politice şi atitudini spirituale ale timpului nostru. Tendinţa imnică, de pildă, a poeziei, ca expresie, e proprie tuturor epocilor revoluţionare şi tuturor ţărilor ce porniseră, în epocă, pe drumul construirii socialismului. Reînvierea imnului sau a baladei era propice noii mentalităţi poetice, ce se declara mentalitate de clasă revoluţionară, eşalon de avangardă al luptei pentru edificarea noii existenţe. Poezia a avut consecinţe imediate, pozitive, pe plan politic, dar cu timpul a rămas în urma transformărilor social-politice pe care le-a cîntat, n-a mers în pas cu aceste transformări. Aceste observaţii sînt valabile şi pentru proză şi pentru teatru. Epoca, fără a fi exemplară, rămîne distinctă în istoria literaturii române contemporane, iar scriitorii ce-au ilustrat-o cu sinceritate au ocupat poziţiile unor pionieri; fără acţiunea lor de defrişare n-ar fi fost posibilă dezvoltarea estetică ulterioară a literaturii.

O bună definiţie a momentului de trecere spre deceniul al şaptelea a dat-o G. Călinescu: „Poetul socialist trebuie să stea cu picioarele şi pe şes şi pe munte, adică în prezent şi în viitor, fiind combatant la cîmp şi universal în zona alpestră, sensibil la toate vibraţiile, într-un cuvînt, umanist. Ca luptător (eliminînd ipoteza plat-jurna-

listică), va înfățișa efortul nostru de azi în așa chip încît să-i simțim noblețea și să-l ducem mai departe. Însă numai asta, fără *altceva*, poate să *degenereze* într-un optimism factice și monoton. Fără *piano* și fără *forte* nu există muzică subtilă, iar poezia în care lipsește cu desăvîrșire crepusculul, norul și galbenul autumnal este inumană. Nevroza e una și melancolia e alta". (G. Călinescu, *Stele în vîrful degetelor*, în „Contemporanul", 13 oct. 1961.)

În deceniul 1960—1970 s-a pus, cu mult mai răspicat decît înainte, problema diferențierii specifice a literaturii române contemporane, în cadrul general ideologic. Au fost redescoperiți clasicii literaturii interbelice, s-au raliat noii estetici poeții generației lui Geo Dumitrescu, Ion Caraion, Șt. Aug. Doinaș — generația războiului și a anilor de căutări de imediat după Eliberare — au fost apreciați la justa lor valoare doi dintre cei mai de seamă prozatori români, Eugen Barbu și Marin Preda. În acest deceniu a apărut o generație nouă de poeți, veritabili continuatori ai „luptei cu inerția", declanșată de Nicolae Labiș: Nichita Stănescu, Marin Sorescu, Ion Gheorghe, Ana Blandiana, Cezar Baltag etc. Fiecare din acești scriitori contribuie într-un mod original la definirea specifică a literaturii române.

Eugen Barbu e autorul a două romane politice exemplare, unul dedicat insurecției (*Șoseaua Nordului*) și unul naționalizării (*Facerea lumii*). Prin *Groapa*, roman consacrat mediului citadin bucureștean și prin *Princepele*, un roman parabolic al unei epoci trecute, cu implicații în actualitate, el a impus o viziune originală asupra moravurilor.

Marin Preda cu *Moromeții*, mai ales, prezintă mediul țărănesc autohton în coordonatele lui moderne, delimitînd sufletul și viziunile proprii ale țăranului român, prin Ilie Moromete, erou exemplar ca personaj de carte și reprezentativ pe plan istorico-social.

Nichita Stănescu a realizat în poezia contemporană o aclimatizare a limbajului abstract la valorile stilistice cele mai specifice ale limbii. Marin Sorescu a impus un stil original de „antipoezie", încadrîndu-se într-un mod de gîndire artistică specific românesc, validat îndeosebi de literatura creată în sudul țării (Anton Pann, Caragiale, Urmuz). Piesa sa de teatru *Iona* este un poem al unor mari întrebări existențiale formulate paradoxal, iar *Există nervi*, o satiră dramatică a fenomenelor de relativizare a valorilor contemporane. Ion Gheorghe răscolește o filozofie a unui univers țărănesc, o vechime românească (de mentalități, de limbă, de folclor), conservată în forme moderne, forme pe care le condiționează. În generația imediat următoare se afirmă în poezie Adrian Păunescu, redescoperitor al unei poezii politice, spusă cu patos romantic, dar de la tribuna istoriei contemporane, și Ioan Alexandru, un poet care încearcă să traducă viitorul printr-o contopire organică, pe plan spiritual, a trecutului de luptă, a permanențelor, cu prezentul.

Tabloul realizărilor în proza contemporană trebuie completat cu opera lui Titus Popovici, D. R. Popescu, Ion Lăncrănjan, Fănuș Neagu. Titus Popovici a dat două romane politice ale începutului, fixînd mentalitatea specifică epocii (*Străinul*, *Setea*), D. R. Popescu propulsează o formulă a romanului-anchetă, relevînd un posibil expresionism, aplicat unor subiecte de actualitate, specifice satului românesc. Ion Lăncrănjan este autorul unui vast roman al colectivizării (*Cordovanii*) și al unui roman de

probleme contemporane, *Caloianul*, bine determinate în spațiul și timpul românesc. Fănuș Neagu e un poet în proză al spațiului dunărean, descoperind o mitologie modernă a acestui spațiu (*Îngerul a strigat*).

În dramaturgia nouă, cu o tematică ce aparține acestui timp în coordonatele lui esențiale, și prin aceasta diferențiale, numele lui Horia Lovinescu, Paul Everac, D. R. Popescu ocupă primul loc. Ei dezbat probleme, creionează tipuri, dezvăluie conflicte, specifice spațiului și timpului istoric românesc : timpului istoric contemporan în special, dar și celui despre care dau mărturie hrisoavele și cronicile, cîntecele bătrînești și miturile. Horia Lovinescu, de pildă, reactualizează, în *Moartea unui artist*, drama legendarului meșter Manole, plasînd-o într-un cadru de viață modern, citadin, eroul fiind un sculptor care se salvează de spaima de moarte prin creație. În *Petru Rareș* el urmărește destinul fiului lui Ștefan cel Mare, unul din puținii domnitori moldoveni care i-au moștenit caracterul. D. R. Popescu realizează în *Pisica în noaptea anului nou*, o foarte originală satiră a arivismului, iar în *Baladă cu șapte cerbi* interpretează tulburător o baladă din Transilvania. Paul Everac rescrie, în limbaj dramatic modern, istoria lui Horia și Cloșca.

Ar fi, desigur, simplist a considera că diferențierea specifică a literaturii în contextul activităților spirituale și, totodată, precizarea trăsăturilor ei naționale, menite să o particularizeze în contextul literaturilor din țările socialiste, s-ar fi produs doar în deceniul al șaptelea. Pe tot parcursul dezvoltării, ea (mai exact spus, partea ei viabilă) și-a avut caracterele proprii, bine stabilite. Între 1945 și 1950, între 1950 și 1960 s-au publicat opere ce rămîn valoroase nu numai ca mărturii istorice, dar și ca realizări de artă. Socialiste prin conținutul de idei, ele sînt profund naționale prin modalitățile structurii artistice.

De-ar fi doar componenta folclorică ce deține o pondere considerabilă în cuprinsul poeziei lui Arghezi, a lui Beniuc, a lui M. R. Paraschivescu, în unele dintre poemele lui Jebeleanu, în proza lui Sadoveanu, a lui Stancu, a lui Eusebiu Camilar, și tot am putea vorbi de un pronunțat stil național în literatura deceniilor al cincilea și al șaptelea. Dar specificul național propriu creației din aceste decenii nu e determinat doar de folclor. În alcătuirea lui intră și alți constituenți, ca problematica, atmosfera, tipologia. Personaje ca Ilie Moromete, ca țăranii din *Setea* lui Titus Popovici, ca oamenii de la periferia bucureșteană din *Groapa* lui Eugen Barbu, ca arhitectul Ioanide și întreaga suită de personaje a romanelor *Bietul Ioanide* și *Scrinul negru* de G. Călinescu, încarnează umanitatea spațiului carpato-dunărean, relevă psihologii caracteristice acesteia.

Problemele lor sînt generate de condiții existențiale caracteristice societății românești. Modalitățile concrete ale trecerii la socialism oglindite în nuvele ca *Desfășurarea* și *Ferestre întunecate* de Marin Preda se deosebesc de cele înfățișate în alte literaturi.

Începînd cu primii ani ai deceniului al șaptelea, prin aplicarea mai consecventă a criteriului estetic în judecarea producției artistice, s-a realizat o separație mai clară a creației autentice de pseudo-creație, aceasta din urmă fiind împinsă, în bună parte, la periferia literaturii. În acest

chip s-a ajuns şi la o mai puternică reliefare a caracterului specific naţional, integrat viziunii socialiste a lumii. Dacă prin caracteristicile de ordin naţional literatura română se diferenţiază în ansamblul literaturilor socialiste, prin concepţia călăuzitoare, prin sensul orientării ideologice, ea se delimitează, împreună cu literaturile contemporane ale ţărilor surori, de spiritul orientativ al literaturilor dominante din lumea capitalistă. Diferenţiată specific prin o seamă de constituenţi de ordin tematic şi de natură sufletească, prin stilul interior, literatura română se recomandă umanităţii, asemenea tuturor literaturilor ghidate de idealurile socialismului şi într-o ţinută umanistă, cu o bogăţie de idei şi sentimente nobile, inspirate din viaţa şi munca poporului, dinamizate de aspiraţiile lui înălţătoare. În acelaşi timp, scriitorii români contemporani ştiu că dacă în orice operă de artă veritabilă se realizează în primul rînd o unică viziune ideologică, o imagine de ansamblu, această operă devine surprinzătoare şi originală prin multitudinea aspectelor particulare, tematico-stilistice.

D. MICU

GENERAL ŞI PARTICULAR ÎN LITERATURILE ŢĂRILOR SOCIALISTE

Cîteva consideraţii metodologice

Problema în discuţie este, negreşit, una dintre cele mai pasionante probleme ale creaţiei literare contemporane. Însă pe cît este de seducătoare, tot pe atît e de dificilă. Mai întîi prin complexitatea ei, apoi prin aceea că lucrările preliminare indispensabile se găsesc încă într-un stadiu embrionar. Pentru a obţine rezultate satisfăcătoare în încercarea de a realiza ceea ce literaturile ţărilor socialiste au comun şi care sînt particularităţile lor deosebitoare este necesară concentrarea eforturilor unor specialişti din mai multe domenii de cercetări : istorici, sociologi, etnologi, folclorişti, esteticieni, lingvişti.

Asemenea eforturi conjugate sînt necesare chiar şi atunci cînd se încearcă stabilirea pe bază ştiinţifică a caracterelor proprii unei singure literaturi naţionale. Fiecare dintre noi poate invoca în acest sens exemplul lucrărilor efectuate în ţara lui. În România, interesul pentru originalitatea naţională datează încă din timpul cronicarilor, adică din secolele XVII — XVIII. Vechii cronicari, un Grigore Ureche, un Miron Costin, sînt aceia care vorbind cu mîndrie despre originea romană a „neamului moldovenilor" au subliniat implicit caracterul predominant latin al limbii române. Succintele lor observaţii aveau să fie amplu dezvoltate de către Dimitrie Cantemir, ale cărui vederi anticipează ideile (inclusiv unele exagerări) ale corifeilor Şcolii ardelene (Samuil Micu, Gheorghe Şincai, Petru Maior). O foarte ascuţită conştiinţă a originalităţii nu numai a limbii, ci şi a vieţii româneşti în totalitatea ei i-a determinat pe o seamă de „directori de conştiinţă" şi scriitori din secolul XIX (M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, C. Negruzzi, A. Russo, Al. Odobescu, T. Maiorescu ş.a.) să pledeze cu înfocare (în reviste ca „Dacia literară", „România literară", „Revista română" etc.) pentru înfăţişarea în literatură a realităţii autohtone în aspectele ei cele mai caracteristice şi să creeze ei înşişi opere în care resuscită episoade ale istoriei naţionale şi sînt zugrăvite peisaje, datini, valorificate tradiţii folclorice naţionale. Începînd din a doua jumătate a secolului trecut, oamenii de cultură de diferite specialităţi sînt preocupaţi nu numai de a stimula interesul pentru ceea ce e caracteristic românesc, ci de a elucida problema specificului naţional din punct de vedere teoretic. B. P. Hasdeu, Maiorescu, Xenopol sînt cîţiva dintre aceia care au abordat respectiva temă. Însă contribuţii cu adevărat substanţiale s-au adus în secolul al XX-lea. În perioada dintre cele două războaie mondiale mai ales, critici literari, ese-

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 181—185, Bucureşti, 1976.

işti şi filozofi precum G. Ibrăileanu, M. Ralea, L. Blaga au elaborat studii ce se străduiesc şi reuşesc efectiv să lumineze cîteva dintre elementele definitorii ale *Weltanschauung-ului* specific românesc.

După Eliberare, preocupărilor de a determina caracterele naţionale particulare ale culturii româneşti li s-au dat noi impulsuri şi li s-au deschis noi orizonturi ca urmare a situării gîndirii filozofice, a concepţiei despre cultură pe baza marxism-leninismului. Pe temele în cauză s-au publicat numeroase studii şi articole în reviste, s-au organizat colocvii, s-au scris cărţi. Dintre contribuţiile de amploare merită a fi amintite volume ca *Valori şi echivalenţe umaniste* (1974) de Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Aspecte naţionale ale curentelor literare internaţionale* (1974) de Al. Dima, *Personalitatea literaturii române* (1975) de Constantin Ciopraga.

Rezultatele tuturor acestor demersuri sînt departe de a fi neglijabile. Ele înscriu, totuşi, în istoricul problemei doar o etapă de tatonări şi defrişări. Sinteza în al cărei cuprins trăsăturile particularizante ale literaturii române în contextul celei universale să fie puse în lumină cu precizie, într-un mod riguros, ştiinţific, rămîne încă un deziderat. Dacă „personalitatea" unei singure literaturi este atît de greu de determinat, se înţelege de la sine că precizarea caracteristicilor comune şi a atributelor individualizante ale literaturilor din toate ţările socialiste implică o muncă cu atît mai intensă şi complexă. Dar acest fapt nu poate, evident, constitui un motiv de dare înapoi. Dificultatea problemei trebuie, din contră, să ne îndîrjească în decizia de a o rezolva. Decît că nu trebuie să ne hrănim cu iluzia de a fi deja în posesia unei chei în stare să descuie toate uşile.

În aparenţă lucrurile sînt simple. Comună literaturilor din ţările socialiste este baza ideologică. Ceea ce fiecare dintre aceste literaturi are specific ţine, subînţelegînd limba naţională, de peisajele, mediile, „atmosfera" pe care le reflectă, de anumite tipologii particulare pe care le zugrăveşte, de unele mijloace mai apte de expresie, într-un cuvînt, de „stilul interior". Lucrurile stau, într-adevăr, astfel, însă formulînd o asemenea constatare nu înaintăm prea mult dincolo de suprafaţa lucrurilor. Orientarea marxistă nu este proprie doar literaturilor din ţările socialiste, ci culturilor acestor ţări în întregul lor. Or, problema este tocmai de a stabili în ce chip ideologia revoluţionară a clasei muncitoare e un bun comun al literaturilor socialiste nu în expresia ei abstractă, ci în aspectele materializării sale artistice. E interesant de ştiut ce anume au comun literaturile socialiste şi ca *literaturi, ca structuri artistice*, şi nu doar ca manifestări ale unei anumite concepţii despre lume. Căci există, negreşit, ceva prin care aceste literaturi se înrudesc nu numai filozofic şi politic, ci şi artistic.

Spre a putea încercui acest ceva, trebuie început, evident, prin a analiza cu grijă elementele constitutive ale fiecărei literaturi naţionale, care nu sînt aceleaşi pe parcursul întregii sale istorii, ci variază de la epocă la alta, în procesul natural al permanentei dezvoltări. După aceea (sau paralel) caracteristicile unei literaturi pot fi comparate cu ale altora, spre a vedea ce au comun. Studiul istoric este ineludabil, pentru că actualele etape de dezvoltare ale literaturilor conţin într-însele, restructurate desigur, etapele precedente. A separa o existenţă oarecare (biologică, spirituală şi chiar anorganică) de propriul ei trecut este imposibil.

În ce priveşte literatura română, ea a avut la început un caracter sau religios sau istoric. Literatura religioasă s-a format în climatul spiritu-

alităţii ortodoxe din sudul şi sud-estul Europei, ale cărui centre au fost mănăstirile din Bizanţ, de la Kiev şi Moscova. În latura ei religioasă, literatura română are aşadar afinităţi cu literaturile vechi şi cu literatura poloneză, datorită în special mitropolitului Dosoftei, care trăise în Polonia şi fusese stimulat în eforturile sale de versificare a psalmilor de exemplul lui Jan Kochanowski. Pe de altă parte, introducerea limbii naţionale în biserică, deci naşterea literaturii române religioase (care e mama celei laice) se datorează impulsului dat de către mişcările reformatoare declanşate în Occident : husitismului, luteranismului, calvinismului. Sursele şi stimulenţii literaturii române cu caracter istoric sînt de o şi mai mare diversitate. Cronicarii au utilizat opere şi documente latineşti, greceşti, maghiare, germane, poloneze. Unii dintre cronicarii moldoveni (Gr. Ureche, Miron Costin) au studiat în Polonia, s-au folosit de lucrările lui Bielski, ale lui Piasetki. Costin a scris chiar în limba poloneză.

Făurirea literaturii române moderne a fost stimulată la început de poezia neogreacă, apoi din ce în ce mai mult de literaturile occidentale, de cea franceză în primul rînd. Marile curente literare din sec. XIX s-au propagat la noi prin scriitori care se formează în atmosfera culturii franceze : I. Heliade Rădulescu, Gr. Alexandrescu, V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, A. Russo, N. Bălcescu, D. Bolintineanu ş.a. Cele două curente ideologice cu însemnate consecinţe în sfera literaturii : socialismul propagat de revista „Contemporanul" şi poporanismul „Evenimentului literar" şi al „Vieţii româneşti" au fost animate de militanţi ce se formaseră în climatul mişcării literare din Rusia : C. Dobrogeanu-Gherea, N. Zubcu-Codreanu, Zamfir C. Arbore, C. Stere. Dealtfel, cultura românească, inclusiv literatura, avusese şi mai înainte contacte fecunde cu cultura rusă prin A. Donici, C. Stamate, B. P. Hasdeu şi alţii.

În cursul primelor patru decenii ale sec. XX, literatura română rămîne în relaţii foarte strînse, osmotice, cu literatura franceză. Dar ea interferează şi cu alte literaturi : cu cea germană, de pildă. Studii elaborate în ultimii ani semnalează existenţa în poezia şi teatrul din perioada interbelică a numeroase manifestări expresioniste. În aceeaşi perioadă, unii dintre poeţi (Aron Cotruş, în rîndul întîi) vădesc afinităţi cu expresioniştii cehi şi slovaci (Milos Ivco, Karel Doman, Petr Berzuč). Scriitori de prima mărime îşi datorează în parte formaţia contactului cu literatura rusă. M. Sadoveanu are afinităţi cu Gogol şi Turgheniev, într-o măsură şi cu Lev Tolstoi. O. Goga şi Ion Agârbiceanu s-au declarat îndatoraţi lui Dostoevski, lui Tolstoi, literaturii influenţate de narodnicism. Camil Petrescu şi Gib Mihăescu întreprind sondaje psihologice care ne fac să ne gîndim la Dostoevski şi Leonid Andreev. Liviu Rebreanu e tolstoian în romanele de inspiraţie ţărănească şi cehovian în nuvele. Scriitorii de origine ardeleană (Slavici, Coşbuc, St. O. Iosif, Rebreanu, Goga, Cotruş, Blaga, Emil Isac) cunoşteau pînă în detalii literatura maghiară şi germană şi unii dintre ei (Rebreanu, Isac) au chiar scris cîte ceva în ungureşte şi nemţeşte.

Ce concluzii se pot trage din această foarte scurtă retrospectivă istorică ? În primul rînd se poate constata că literatura română a fost întotdeauna o literatură deschisă, receptivă, în permanent contact cu literaturile ţărilor vecine şi cu acelea ale ţărilor de veche cultură din Europa. Ca într-un sistem de vase comunicante, ea s-a găsit în permanentă osmoză

cu creaţia de pretutindeni : din est şi vest, din nord şi din sud. România a fost numită, pe drept cuvînt, un „pămînt de sinteză". Am putea spune că ea este predestinată prin poziţia geografică să fie teritoriul tuturor confluenţelor. Nu un simplu receptacol, ci un creuzet în care forme de cultură diverse, topite la temperaturi înalte, au generat şi generează, pe calea sintezei, un stil naţional specific de o unitate interioară organică. Niciodată cultura românească n-a amalgamat doar elemente eteroclite, ci întotdeauna a restructurat formele preluate din afară, le-a modelat în conformitate cu propriile tipare sufleteşti, cu matricea creativă proprie. Vechea pictură de stil bizantin, de pildă, nu este o simplă reproducere a celei greceşti. Geometrismul propriu iconografiei bizantine suferă în pictura ţărănească şi bisericească din România atenuări şi devieri care conferă reprezentărilor particularităţi în măsură a le deosebi de acele din arta de acelaşi stil creată în alte părţi. „Linia realizată de mîna ţăranului-zugrav sau arhitect (observă Lucian Blaga, în *Spaţiul mioritic*, 1936) va manifesta (...) totdeauna anume abateri vii de la definiţia liniei. Linia va prezenta totdeauna anume perceptibile iregularităţi : de aici aspectul însufleţit al acestui geometrism. Euclid corectat de zvîcnirile sîngelui". Observaţia se aplică tuturor domeniilor creaţiei populare şi poate fi verificată şi prin analiza stilului artei (inclusiv al literaturii) culte. De la începuturile literaturii române pînă astăzi, stilul ei interior a fost decisiv orientat de către substratul folcloric autohton, care a acţionat şi acţionează ca unul dintre factorii esenţiali ai automodelării şi diferenţierii.

Literatura română de azi şi-a asimilat moştenirea vizibilă a întregului său trecut. Ea se străduieşte s-o îmbogăţească, integrînd-o în propria sa viziune a lumii, nouă, revoluţionară, subsumînd-o preocupărilor ce decurg din misiunea sa ideologico-educativă particulară, din eforturile sale permanente la autoperfecţionare. În acelaşi timp, literatura noastră îşi dă silinţa să participe activ la competiţia creatoare pe plan mondial, cu o contribuţie specifică. Ea foloseşte în consecinţă, în chip firesc, limbajul actual al literaturilor de larg răsunet, îşi înnoieşte neîncetat mijloacele de expresie. Ne-am putea întreba dacă nu există o contradicţie între voinţa de a perpetua moştenirea artistică naţională şi tendinţa de integrare în mişcarea literară universală. Criticul şi îndrumătorul literar E. Lovinescu, teoreticianul „sincronismului", credea că „modernizîndu-se", literatura română se detaşa implicit de propriul trecut. Astfel formulată, teza este, evident, inacceptabilă. Sincronizarea implică, fără îndoială, o diferenţiere, nu însă o negaţie, o dezavuare a trecutului. Relativă, diferenţierea nu trebuie să ducă la o ruptură între creaţia actuală şi aceea a perioadelor anterioare. Renunţînd la tradiţie, o literatură şi-ar pierde originalitatea naţională, devenind o variantă inexpresivă a uneia sau alteia dintre literaturile străine, ceea ce ar echivala cu sinuciderea. Cum se poate, aşadar, o literatură oarecare integra în mişcarea artistică a lumii, rămînînd profund naţională ? Literatura vie de astăzi este o literatură prin excelenţă problematică. O literatură care îşi pune întrebări, care dezbate mai direct ca oricînd problemele ce agită conştiinţa umanităţii. Ca atare, ea devine implicit unul din principalele teritorii ale confruntărilor ideologice şi e cu totul normal ca o literatură călăuzită de idealurile socialismului să-şi spună cuvîntul în marile probleme contemporane, afirmînd puncte de vedere întemeiate pe concepţia marxist-leninistă despre lume, validate de experienţa istorică a

poporului căruia îi aparţine, utilizînd un limbaj modern. Iată principalul punct de convergenţă al literaturilor din ţările socialiste. Ceea ce uneşte aceste literaturi, diferenţiindu-le de perioadele lor precedente, fără a le separa de ele, e ceea ce le opune principial spiritului burghez al culturii dominante în lumea capitalistă : o anume viziune a existenţei, o atitudine principială specifică faţă de real, un spirit director constructiv, refuzul defetismului, al pesimismului întunecat, paralizant, al mizantropismului, al concepţiei că istoria este opera hazardului, că existenţa este structural absurdă. Concepţiilor şi atitudinilor demobilizante, filozofiei care prezintă omul ca o biată jucărie manipulată de un destin imprevizibil, literaturile socialiste le opun luciditatea, curajul de a privi realitatea în faţă, credinţa că omul e perfectbil şi capabil să-şi devină propriul stăpîn. Dar acestea sînt doar principii orientative extrem de generale, deduse logic din natura întregii creaţii culturale socialiste. Sarcina e însă tocmai de a releva concretizarea lor artistică. Pentru atingerea scopului este necesară, am spus-o, cunoaşterea „personalităţii" fiecărei literaturi. Doar pe baza materialului rezultat din eforturile de a dezvălui particularităţile definitorii ale fiecărei literaturi socialiste în parte se va putea stabili care le sînt trăsăturile artistice comune şi cum iradiază acestea în diversitatea formelor naţionale.

GEORGE MUNTEAN

VASILE GHERASIM, PIONIER AL EMINESCOLOGIEI

Vasile Gherasim s-a născut la 26 noiembrie 1893, în comuna Marginea din județul Suceava, fiind primul dintre cei 11 copii ai cîntărețului bisericesc Gheorghe Gherasim (1865—1934), însurat cu fata lui Pancratie și a Mariei Pomohaci, Domnica (1873—1938), în a căror ascendență îl întîlnim pe haiducul Darie Pomohaci, evocat cu îndemînare de prozatorul Iraclie Porumbescu, tatăl lui Ciprian, și intrat adînc în conștiința populară locală, care l-a trecut și într-o baladă (vezi George Muntean, *Folclor din Suceava*, ESPLA, 1959, p. 40—46).

A făcut școala primară la Marginea și la Suceava, unde l-a luat unchiul său, Dimitrie Gherasim, grefier la tribunalul de acolo, om cultivat, manifestînd ambiții formidabile mai ales în domeniul muzicii. El „a publicat documente prețioase cu privire la strămutarea mitropoliei din Suceava la Iași și a fost un stăruitor diletant muzical, elaborînd un manual de cîntări bisericești și lăsînd în manuscris o istorie a muzicii universale, de la primele ei începuturi" (Mihail Gr. Poslușnicu, *Istoria muzicii la români*, 1928, p. 123—124). În toamna 1905 intră la liceul din aceeași localitate, iar studiile superioare le începe în 1915 la Viena (după ce debutase în același an cu versuri în ziarul sucevean „Viața nouă"). „Aici — scrie el în niște însemnări intitulate *Petrecerea mea la Viena*, al căror manuscris s-a pierdut în timpul ultimului război — m-am lovit din prima zi cu fruntea de zidul realității. Am început însă energic lupta și, după mai multe decepții, mi-a succes să trăiesc singur, fără ajutorul nimănui". Aceasta și fiindcă, remarcîndu-se ca un student excepțional, va primi cea mai mare bursă a universității vieneze. În plus, locuind la vestita societate studențească *România jună*, în organizarea căreia Eminescu a avut știutul rol (vezi I. Grămadă, *Societatea academică socială-literară „România—jună" din Viena (1871—1911)*, Arad, 1912), cheltuielile i se vor reduce simțitor, putîndu-se dedica în voie studiilor. Cu toate acestea, „eram într-un stadiu de nedescris. O melancolie mă apăsa mereu și totul ce auzeam și vedeam în jurul meu nu era decît jale", adaugă el sub presiunea probabilă a războiului, în aceleași însemnări (vezi articolul fratelui său, teologul și publicistul local, Oreste Gherasim, 1908—1971 — *V. Gherasim la Viena*, în „Revista Bucovinei", februarie 1943), precizînd, totodată, că în locuința lui „n-ar fi stat nimeni din cei care dispun de mijloace materiale".

Acum ajunge el „la convingerea că numai în muncă voi afla fericirea și numai prin ea voi cîștiga acea mulțumire sufletească pe care nu o pot afla în alt mod". Era, se pare, singura cale „pentru mine, care nu pot

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 187–197, București, 1976.

trăi o singură minută fără să am vreo idee care să mă împresoare sau vreo luptă internă". Camil Petrescu vedea cam tot pe atunci idei, Gherasim se simţea împresurat de ele, Blaga, cu care a fost coleg la Universitatea din Viena, era fascinat de mister, D. D. Roşca, alt coleg al său, se va gîndi la „existenţa tragică", încît e de văzut cît din substanţa acestor stări şi idei precede existenţialismul, fără a o bănui.

Cu Lucian Blaga va discuta în epoca vieneză filozofie, artă şi literatură, evocînd acele momente în *Modernismul în literatura română*, apărut în 1928, în „Junimea literară". Spune el despre „cel mai marcant reprezentant al expresionismului român şi deci al celui mai avansat modernism literar serios" : „Atunci am aflat din gura lui că dînsul crede într-o înnoire a poeziei române. Şi anume : în locul declamaţiei, spunea dînsul, ar putea să vie adevărata poezie. Eminescu a dovedit că limba română e capabilă să îmbrace cele mai adînci cugetări filozofice, simboliştii că în această limbă se pot exprima cele mai subtile simţiri, neoromanticii, ca D. Anghel şi St. O. Iosif, că e necesar să ne întoarcem iarăşi la izvorul puternic al poeziei populare ; însă poezia modernă tinde mai departe, tinde la îmbrăţişarea totului, la universalism. Numai Goethe a putut-o face în trecut şi dînsul e cel mai mare geniu al poeziei. Goethe ar trebui să fructifice şi poezia românească. Goethe *vede* ideile şi le prezintă în tablouri intuitive, fără declamaţie, fără patos, cum o făcea bunăoară Schiller, care l-a influenţat atît de mult pe Eminescu. Aşa gîndea tînărul Blaga acum 10 ani". Nu cu mult diferit de Blaga gîndea şi Vasile Gherasim, care va publica în *Czernowitzer Allgemeine Zeitung* din 24 aprilie 1927 versiunea germană a poeziei lui Blaga, *Am înţeles păcatul ce apasă peste casa mea*, dînd astfel una dintre primele traduceri din opera marelui poet, prezentat critic, împreună cu Aron Cotruş (ilustrat şi el cu versiunea germană a unei poezii), drept unul dintre cei mai însemnaţi expresionişti.

Dedicîndu-se iniţial filologiei şi studiilor clasice, el îşi va revizui opţiunile şi va trece la filozofie, pe care o studiază, între alţii, cu profesorul Adolf Stöhr (1855—1922), specializîndu-se mai ales în istoria disciplinei. Dar în iulie 1918, nemaiputînd face faţă privaţiunilor, se întoarce acasă cu sănătatea iremediabil zdruncinată. În toamna aceluiaşi an se înscrie în anul IV la Facultatea de litere şi filozofie din Cernăuţi, pe care o absolvă în vara 1919, luîndu-şi tot atunci şi doctoratul cu o teză despre *Principiile eticii lui Fr. Iodl, pe baza istoriei sale asupra eticii*. Se însoară, la 31 iulie acelaşi 1919, cu Hedwiga Herzog, fiica romanistului Eugen Herzog (n. la 14 decembrie 1875 la Viena), care era profesor la universitatea bucovineană. Acest „fruntaş al romanisticii contemporane", cum îl numea la moarte Al. Procopovici (în „Revista de filologie", II, 1928), a fost un colaborator statornic la „Codrul Cosminului", „Dacoromania", „Cultura", „Junimea literară" şi la alte publicaţii româneşti şi străine, cu articole şi studii de specialitate, ori cu cronici muzicale şi teatrale, fiind şi un popularizator al culturii noastre în lumea germanică. A colaborat cu ginerele său la întocmirea unui glosar al „dialectului" (sic !) mărginean, adică al graiului din comuna Marginea, însă, în plin proces de editare, la litera *k*, „acela care lucrase cu atîta pasiune la alcătuirea *Glosarului* nu mai fu învrednicit să vadă gata tipărită nici jumătate din această lucrare", decedînd la 17 decembrie 1928. Cu ducerea ei la bun sfîrşit se va înhăma Vasile Gherasim, dar nici el nu va apuca să vadă opera încheiată, murind înainte de a

termina editarea ei (vezi Eugen Herzog și Vasile Gherasim, *Glosarul dialectului mărginean*, în „Codrul Cosminului", nr. 1/1924, nr. 2—3/1925—1926, nr. 4—5/1927—1928, și, numai Vasile Gherasim, nr. 7/1931—1932; de asemenea, de cei doi, *Texte mărginene*, studiu critic, în „Junimea literară", nr. 1 și 4/1924.

Este numit, tot în 1919, bibliotecar asistent la Universitatea din Cernăuți, apoi și asistent de limba română, funcționînd în paralel ca profesor de filozofie la vestitul liceu „Aron Pumnul" din localitate (unde Mircea Streinul, Neculai Roșca, Neculai Pavel și Teodor Plop vor scoate revista „Caietul celor 4") și ca suplinitor la Școala normală de băieți. În 1927 e chemat suplinitor al catedrei de istoria filozofiei de la Facultatea de litere și filozofie, momentul coincizînd și cu manifestarea lui în scris, mai cuprinzătoare, pe acest teren. Astfel, în „Archiv für systematiche Philosophie und Soziologie", Band XXXI, Heft 3 und 4, Berlin, 1927, publică studiul *A. Strindberg als Künstler und Philosoph* (apărut și în „Czernowitzer Allgemeine Zeitung", nr. 6814 — 6826), iar în românește studiul *Din problemele istoriei filozofiei* (care se voia, și în mare măsură era, „o orientare sub raportul problematicii moderne") și *Filozofia istoriei lui A. D. Xenopol*, ambele în „Codrul Cosminului", tipărindu-și în același an și conferința de inaugurare a cursului său de istoria filozofiei, intitulată, omagial, *Filozofia lui Carl Siegel*, căruia-i succede la catedră, acela plecînd la Graz.

Schițarea punctului său de vedere ca filozof, tinzînd ardent și chiar ajungînd către un sistem propriu, de nuanță oarecum energetisto-vitalistă, dar profund marcat de etnicitate, va continua cu *Sistemul energiilor conștiente* („Junimea literară", 1928), *Etnicul în filozofie. Spre o filozofie românească* („Glasul Bucovinei", iulie 1928), *Filozofia dinamismului vital al lui V. Pârvan* („Junimea literară", 1929), *Concepția istorică a lui Nicolae Iorga* („Codrul Cosminului", 1931) *Rolul frumosului în filozofia lui Schopenhauer* („Junimea literară", 1932) și mai ales cu volumele *Spre o nouă orientare în filozofie*, *Filozofia vieții*, 1928; *Eurasia spirituală — Studiu de filozofie comparată*, 1931 și, în limba germană, *Die Bedeutung der Affektenlehre Spinozas*, Heidelberg, 1933. Toate acestea îi vor aduce și o anume notorietate internațională, fiind ales membru în *Kantgesellschaft* din Berlin și în societatea *Spinoza*, lucrarea sa despre *Activismul lui Spinoza* fiind elogios prezentată cititorilor de limba germană de către Carl Siegel în revista „Kantstudien" (Bd. XXXV, Heft 2—3, Berlin, 1930, p. 318), una dintre cele mai prestigioase ale vremii, subliniindu-se, între altele, „adevăratul talent filozofic al autorului", necesitatea ca lucrarea și ideile lui „să fie prezentate unui cerc internațional de cititori", curajul și dreptatea opiniilor lui Vasile Gherasim, care tratează problemele puse în discuție „în spirit modern". I se va consolida și poziția între colegi, prieteni și cunoscători ai disciplinei, încît cînd, în 1932, va candida pentru postul de profesor al universității cernăuțene, va fi preferat altora, dintre care unii vor ajunge nume notorii în filozofia românească a acestui secol (candidau N. Bagdasar, D. D. Roșca și V. Uță, comisia fiind alcătuită din Ion Petrovici, Leca Morariu, Romulus Cândea, Traian Brăileanu și Alexandru Ieșan). Este drept că lucrările amintite în fugă mai sus, impuneau prin structură și expresie, prin pregnanța ideilor și informația cuprinzătoare și impresionant de la zi asupra mișcării filozofice a lumii, prin tensiunea lor către un sistem ce părea să se închege, prin spiritul lor

critic şi uneori prin vizionarismul lor, încît, chiar dacă le-am depista unele urme din Eucken, Durckeim, Siegel, Bergson, Keyserling, Spengler, W. Ostwald ori vecinătăţi cu G. Gentile, Boutroux, C. Rădulescu-Motru, Ion Petrovici, Blaga etc., ele constituie contribuţii a căror valoare va trebui apreciată într-o zi de un specialist, ce-i va indica probabil, lui Gherasim, şi locul ce i se cuvine în mişcarea filozofică românească de după primul război mondial.

Paralel, el desfăşurase şi o notabilă activitate publicistică, de istoric şi critic literar, se semnalase ca poet, prozator şi traducător, ca autor de articole şi studii cu caracter pedagogic sau de literatură comparată, domenii în care, numele său ajunsese la oarecare faimă. Astfel, îl vedem publicînd cu regularitate poezii (în „Glasul Bucovinei", „Poporul", „Calendarul poporului", „Spectatorul", „Junimea literară", „Cultura poporului" — Cluj etc.), traduceri din sau imitaţii după Theodor Fontane, Nietzsche, Hebbel, Schiller, Peter Rossegger, Mathäus Claudius, M. E. von Eschenbach etc. (traduceri întregi sau fragmentare a mai dat, după surse germane, din diverşi poeţi indieni şi chinezi, în *Eurasia spirituală*, din versurile lui Schopenhauer în articolul despre rolul frumosului în filozofia aceluiaşi, din Franz Werfel, în *Modernismul în literatura română*, din Lenau, împreună cu E. Herzog, în *Eminescu ca optimist* etc., relevînd o îndeminare care, de-ar fi avut zile s-o cultive, l-ar fi dus, probabil, departe şi în acest domeniu).

Sînt, în general, versuri ale unui om tînăr, nedesprins cu totul de influenţe şi de modele anterioare, indicînd însă certe aptitudini în această direcţie şi mai ales o remarcabilă cultură poetică şi o stăpînire notabilă a ştiinţei versului. În bune sonete, în poezii în metru clasic sau liber, în scurte instantanee sau în poeme lungi şi libere ca structură, în balade fantastice (între care una, *Acvina*, aminteşte *Luceafărul*) sau în crochiuri în stil popular etc., el îşi cîntă dragostea, bucuria de a trăi, nostalgia după priveliştile natale, în care codrul ocupă un loc însemnat (vezi *Rămîi*, *codrule cu bine* etc.), dorinţa de puritate şi de a se înălţa în senina şi dramatica lume a ideilor, tristeţile şi elanurile patriotice, toate configurînd astfel un peisaj sufletesc a cărui contemplare e cel puţin instructivă şi agreabilă. Profesorul Constantin Loghin a adunat o bună parte din aceste versuri într-un intruvabil astăzi volum de *Poezii*, apărut în 1934.

Înclinaţia către fantastic o regăsim în parte şi în prozele lui. Publicate începînd de prin 1924 în diverse periodice din provincie („Poporul", „Gazeta poporului", „Junimea literară", „Calendarul poporului" etc.) şi neadunate nicicînd în volum, acestea au rămas ca şi necunoscute cititorilor de mai tîrziu şi chiar specialiştilor, deşi, măcar dintr-un anume punct de vedere, meritau oarecare atenţie. Căci, pe de o parte, prozele acestea sînt printre puţinele cu descendenţă mai fermă din (sau măcar cu afinităţi vădite cu) cele fantastice ale lui Eminescu, iar pe de alta, indică încă o seamă de tentaţii în direcţia puţinei noastre literaturi fantastice (de observat că mulţi dintre cei care au abordat-o aveau cultură germană superioară : Eminescu, Philippide, Eliade etc.), nu fără anume tinctură expresionistă, deşi idilismul şi jovialitatea nu lipsesc. Între ele, cu relief mai ferm par a fi *Turnul din Soroceni*, *Înspre soare*, *O călătorie ciudată*, *Emaus* şi *Ultimul proces al primului procuror Eugeniu Arbore*, relevînd o altă faţetă a talentului literar şi a spiritului lui Vasile Gherasim.

Alături de proze stau textele pe teme pedagogice, ale căror titluri vor exemplifica deschiderea pe care i-o solicita el domeniului, eficiența și menirea la care se gîndea. El militează pentru *Cursuri pentru cultivarea poporului* („Cugetări", februarie 1920), se preocupă de *Menirea școalei* și de *Educația prin artă* („Școala", nr. 13—14 și 18/1921), investighează *Pedagogia și rostul școalei normale în lupta pentru cultură* („Școala", nr. 3 și 4/1922), meditează la *Reforma învățămîntului secundar* („Școala", nr. 23—24/1922), ilustrîndu-și ideile și prin medalioane despre *Einstein și educația școlară* („Școala", nr. 16/1921, fiind printre primii cunoscători la noi ai ideilor marelui savant), despre *Filozoful Vasile Conta ca pedagog* („Școala", nr. 1—2/1923), *Goethe ca pedagog* („Voința școalei", 11 aprilie 1932) etc. Ca și alt scriitor și mai ales pedagog din partea locului, George Tofan (1880—1920), Vasile Gherasim avea ochiul limpede, mintea trează, simțul experienței active, era receptiv și comprehensiv, animat de mari idealuri, aici ca și în alte domenii în care a apucat să-și înfățișeze punctul de vedere.

Pe aceeași linie el a ținut, în română și germană un număr apreciabil de conferințe, iar cînd a devenit membru și apoi președinte al *Ligii culturale* a desfășurat o vie activitate în cadrul acesteia. Cum citim în „Universul" din 13 martie 1933, „fapta principală de care va fi legat pentru vecie numele *Ligii culturale* din Cernăuți este ridicarea unui bust poetului Eminescu". Bustul, operă a ieșanului R. P. Hette, a fost plantat în parcul *Arboroasa* și dezvelit cu mare fast la 17 decembrie 1930: „Am așezat, zice Gherasim, acest monument *aici, în acest loc*, pentru ca, fiind văzut din toate părțile, *să fie un continuu stimulent la mai mult idealism* în gînduri, la mai multă dezinteresare în acțiuni și la mai multă sinceritate în vorbe..." („Junimea literară", nr. 9—12/1930, p. 404).

Un alt pilon de bază al amplului șantier din care urma să se ridice și să impună personalitatea lui Vasile Gherasim este cel constituit din scrierile sale critice și mai ales istorico-literare. Astfel el scrie despre Alecsandri, Eminescu, Caragiale și Slavici, despre Sadoveanu, Rebreanu, Cotruș și Blaga, despre Iorga și Pârvan, vădind mai peste tot gust, simț al proporțiilor și o nedezmințită simpatie În același timp el scrie despre *Un pesimist rus*: *Anton Cehov*, despre *F. M. Dostoievski* (pe care îl intuiește ca și Mircea Streinul, Iulian Vesper, Paul Celan, Alfred Margul-Sperber, Traian Chelariu și alții, neașteptat de exact și profund), despre *August Strindberg* (pe care îl examinează, ca și pe Dostoievski, în cîte un articol în română și unul în germană, exegetul ajungînd a fi cu desăvîrșire bilingv), *Lev Tolstoi* și *Otto Ernst* etc., etc.

Dintre toți, cel care s-a adeverit a fi marea pasiune a lui Vasile Gherasim rămîne însă Mihai Eminescu, convins fiind că: „În toată istoria poporului român nu aflăm un al doilea bărbat, de însemnătatea lui Mihai Eminescu, pe care nevoile vieții și impulsurile propriei naturi să-l fi pus în contact cu atîtea și atît de diverse ocupațiuni". De aceea, el credea că „sufletului poporului român" a fost fortificat „de energia conștientă a lui Ștefan cel Mare, a lui Eminescu etc.", ultimul fiind una din „puternicile columne pe care se va ridica în viitor templul filozofiei române", anume aceea reprezentînd „terenul filozofiei social-naționale" (*Etnicul în filozofie*, p. 14), el fiind, împreună cu Pârvan de mai tîrziu „cei mai românești gînditori ai noștri. Românești, prin darul de a se fi aprofundat, poate cel

mai mult, în sufletul viu al neamului, amîndoi avînd intuiţia cea mai profundă a veşnicului adevăr că numai sufletul viu al neamului poate crea idei şi forme, şi ele vii şi viabile. Şi românești, pentru că amîndoi au găsit forma cea mai potrivită şi adecvată cu felul de gîndire românesc de a le putea exprima" (*Filozofia dinamismului vital a lui Vasile Pârvan*).

Dealtfel, în general, el a apucat să se pronunţe ceva mai pe larg îndeosebi în legătură cu scriitorii contemporani şi prieteni cu Eminescu. Am amintit în treacăt densul studiu despre Caragiale, în care polemizează argumentat cu E. Lovinescu şi, în treacăt, cu Ibrăileanu (cel din *Spiritul critic*...), raliindu-se opiniilor lui Paul Zarifopol, comparîndu-l (printre primii la noi) pe autorul nuvelei *În vreme de război* cu Dostoievski, şi socotindu-l „un mare creator de forme noi, de tipuri dramatice, de idei îndrumătoare. El e şi un mare poet". Urmărind *Concepţia vieţii în poeziile lui Alecsandri* („Junimea literară", 1—4/1931), nu uită, ca şi în cazul lui Vlahuţă, Caragiale, Slavici să-i amintească asemănările cu Eminescu (ambii fiind animaţi de „o mare dragoste pentru aceia care aparţin, prin viaţa lor de secoli, acestei ţări, şi în care în mod eroic au apărat-o de cîte ori s-a ivit nevoia pentru aceasta"), ba chiar să evidenţieze, primul, cred, influenţa binefăcătoare a lui Eminescu asupra lui Alecsandri, de pe la 1875 înainte.

Bineînţeles, ca om al epocii lui, Vasile Gherasim cunoştea destul de bine literatura ce-i era contemporană, comentînd, cu lipsă de înţelegere, pe Ion Barbu, dar favorabil pe Blaga, Cotruş, Minulescu, ori pe Sadoveanu, Rebreanu, Agîrbiceanu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu (pe care-l cunoştea de la periodicul „Bucovina" al lui Iancu Flondor), Felix Aderca, Panait Istrati şi pe alţii mai tineri sau mai vîrstnici, dar destul de diverşi ca formulă şi orientare. Faptul era de aşteptat de la un cunoscător al expresionismului, al lui Husserl, Freud, Proust, Dostoievski Nietzsche, Bergson, Einstein şi al altor reformatori sau tulburători ai spiritului acestui veac, de la un om informat asupra teatrului (făcea cronică teatrală la revistele româneşti şi germane din Cernăuţi) şi muzicii, ştiinţei şi culturii contemporane lui.

Unele afirmaţii ale lui erau chiar acte de curaj la vremea lor. Aşa, de pildă, vorbind de simbolism, el spune că marele reprezentant al acestuia „în literatura germană este Reiner Maria Rilke, în cea franceză Maeterlinck şi în cea română Alexandru Macedonski" (*Moderne rumänische Erzähler*), explicînd în altă parte prin cam unilateralizante totuşi raţiuni artistice rivalitatea dintre acesta şi Eminescu: „Prin Eminescu literatura noastră luă contact cu literatura şi cultura germană, în vreme ce acela care deschise porţi largi spiritului francez în ţările române a fost tocmai adversarul cel mai înverşunat al lui Eminescu, adică Alexandru Macedonski. *Eminescu* a fost şi va rămîne reprezentantul tipic al idealului artistic romantic în literatura noastră, Macedonski, dimpotrivă, îndrumă poezia română pe căile simbolismului francez". (*Modernismul în literatura română*, 1928, p. 10). Şi în continuare: „Poezia simbolistă e individualistă, întocmai ca şi poezia romantică a unui Eminescu. Şi, în consecinţă, se poate cu drept afirma că şi simbolismul e un romantism, mai discret, mai gingaş decum fusese adevăratul romantism de la începutul veacului. El e mai rafinat. Şi în aceasta constă marea deosebire dintre poeziea lui Eminescu şi a

lui Macedonski. Rivalitatea dintre dînşii era mai mult produsul diferitelor curente literare cărora amîndoi le aparţineau".

Cititor cu simpatie al lui Gherea (pe care-l socotea „un însemnat critic"), cunoscător al lui Maiorescu, la curent cu critica literară naţională (Lovinescu, Zarifopol, Pompiliu Constantinescu etc.) şi europeană a vremii lui şi mai ales cu mişcarea de idei a epocii, patriot ardent, el milita pentru cunoaşterea, ierarhizarea justă şi promovarea valorilor naţionale, fie ele, în literatură, spre exemplu, culte sau populare: „nu există altă posibilitate de dezvoltare a artei şi literaturii noastre culte decît numai în sensul acestui mare suflet popular unic în felul lui şi aproape neîntrecut de nimeni în lume". Credea, pentru moment că, pornind de aici, „noi românii, după apariţia geniului romantic Eminescu, a simbolistului Al. Macedonski, ne putem aştepta la venirea unui mare expresionist. Şi poate că am putea sta chiar în fruntea altor neamuri" (*Modernismul în literatura română*, p. 22—23).

Chestiunea e valabilă pentru toate domeniile, inclusiv pentru cel, relativ abstract, al filozofiei, întrucît „sistemul cugetării unui filozof e în directă funcţie de necesităţile sufleteşti ale respectivului filozof, dar în mare măsură şi de sufletul naţiunii căreia îi aparţine" (*Etnicul în filozofie*, 1928, p. 13). Nu astfel gîndeau în această privinţă Blaga, Ion Petrovici sau C. Rădulescu-Motru, Pârvan, Iorga, Ion Nistor ori Ibrăileanu şi alţi cercetători ai specificului naţional.

Examinînd ansamblul cercetărilor şi punctelor lui de vedere asupra lui Eminescu, vom vedea că, la fel ca şi în alte direcţii, Vasile Gherasim poate fi socotit, sub cîteva aspecte, un pionier şi un precursor, ale cărui contribuţii n-au fost însă luate în seamă decît strict accidental. În afară de referirile lui Aurel Vasiliu, de cele ricanante ale lui Leca Morariu, de cele ale lui G. Călinescu şi de încă vreo cîteva întîmplătoare (Zoe Dumitrescu-Buşulenga, A. Z. N. Pop, I. Creţu, C. Loghin, George Munteanu, D. Vatamaniuc etc.), descoperirile şi interpretările lui au rămas ca şi inexistente în eminescologia noastră.

Cu toate acestea, nu poate fi neglijat faptul că Vasile Gherasim este unul dintre mulţii bucovineni care s-au preocupat de viaţa şi opera lui Mihai Eminescu, direcţie în care s-a creat o adevărată tradiţie printre oamenii venind din partea locului. De la Samson Bodnărescu, Theodor Ştefanelli, Pavel Paicu, Radu I. Sbiera şi la alţii care i-au fost colegi şi prieteni, la Leca Morariu, care a creat publicaţia „Mihai Eminescu", menită a cuprinde orice „lămuriri pentru viaţa şi opera lui Eminescu", la Ion Grămadă, Samuil Isopescu, Grigore Nandriş, Petru Iroaie, I. E. Torouţiu, la Aurel Vasiliu, Ştefan Cuciureanu, ori la Luiza Seche, Dimitrie Vatamaniuc, Ion Popescu-Sireteanu, Traian Cantemir, Zaharia Macovei, Graţian Jucan etc., etc., se încheagă o tradiţie a eminescologiei bucovinene (în care-s de inclus încă măcar I. G. Sbiera sau S. Fl. Marian — care l-a publicat, cum am arătat cu alte prilejuri, încă din timpul vieţii, cu versuri inedite pe poet în „Revista politică" de la Suceava), demnă de oarecare atenţie, în cadrul căreia Vasile Gherasim se impune prin cîteva contribuţii remarcabile.

Cronologic, el a abordat universul eminescian cu articolul *Eminescu în serviciul şcoalei*, apărut în revista „Şcoala" din 1.XII.1921, în care demonstrează fără echivoc şi printre primii la noi vocaţia pedagogică şi de

organizator al învăţămîntului, pasiunea şi competenţa poetului în acest domeniu, fundamental pentru existenţa unui popor. Articolul următor, apărut în „Convorbiri literare" din iunie-iulie 1922 se intitulează demonstrativ *Eminescu ca optimist* şi a fost elaborat cu gîndul de a „contribui întrucîtva la stabilirea adevărului privitor la concepţia marelui nostru poet", cum îi scrie el lui Simion Mehedinţi, director atunci al „Convorbirilor literare". Iar la 31 iulie 1922, mulţumindu-i că a „binevoit a primi articolul meu în revista în care Eminescu îşi publica pe vremuri cele mai preţioase producţii ale geniului său", ajutîndu-i astfel să combată „dogma despre pesimismul" aceluia şi să releve „acele energii puternice cari zăceau latente în opera apostolului Eminescu", se angaja: „Mă voi strădui să spulber ereziile care s-au ţesut în jurul unui miez de ghindă din care trebuia să crească un stejar mare şi puternic, semănător de alţi stejari. Începutul l-am făcut prin lucrarea: *Influenţa lui Schopenhauer asupra lui Eminescu*, în care am dovedit că pesimismul schopenhaurian n-a prins rădăcini în sufletul lui Eminescu" (vezi I. E. Torouţiu, *Studii şi documente literare*, vol. IX, Bucureşti, 1940).

Reprivind viaţa, activitatea şi opera autorului *Sărmanului Dionis*, el atrage luarea aminte asupra harului de combatant social al lui Eminescu, asupra atitudinii lui active faţă de viaţă, reliefîndu-i viziunea organicistă asupra statului (coincidentă cu a lui) şi setea de progres firesc, încercînd a lovi astfel în legendele epigonice şi apocrife, în şabloanele care l-au „înconjurat pe poet cu un zid gros de neadevăr", ce se cuvine spulberat. După cele cîteva punctări fugare ale lui I. Scurtu şi Ilarie Chendi, acesta ar fi primul studiu mai amplu ce-şi propune contrabalansarea prejudecăţii pesimismului eminescian, acoperitor al tuturor actelor sale. Că prezenţa lui e inchestionabilă este tot atît de adevărat ca şi faptul că el nu l-a copleşit decît accidental şi umoral pe autorul *Glosei* şi al *Revederii*.

Aceeaşi dorinţă de a stabili sau restabili adevărul în legătură cu cel de care se simţea atît de marcat spiritual, învecinat geografic pe linie paternă şi cu nu tocmai vagi asemănări fizice, îl face să descindă în satul Călineşti, de unde se trăgea Gheorghe Eminovici, şi să facă cercetări în legătură cu această ramură a genealogiei eminesciene. Rezultatele le va comunica într-un studiu epocal, tipărit în acelaşi an în „Convorbiri literare", nr. 11, cu titlul *În satul Eminovicenilor*. Două sînt constatările fundamentale făcute cu acel prilej. Una că tatăl poetului era român neaoş, cu o genealogie urcînd în mitrici pînă la 1736, iar de acolo pierzîndu-se cine ştie unde în negura timpului. A doua că era fiu de ţărani la fel de nealteraţi, ba constituind chiar un fel de matcă în jurul căreia centra viaţa satului.

Dar pe lîngă acestea ancheta pe teren, pe care o iniţiase, primul, Vasile Gherasim, a mai scos la iveală şi alte lucruri. Astfel, cercetătorul observă că destui Eminovici nu ştiu româneşte, fenomen „care nu e încă clarificat". De aici s-au tras concluzii pe cît de năzdrăvane, pe atît de fără temei (Leca Morariu, A. Z. N. Pop. etc.), deşi chiar Gherasim notase sursa acestei „slavizări" arătînd că un văr al poetului, „George, feciorul lui Ioan, după moartea soţiei dintîi s-a căsătorit cu Zoiţa lui Nicolai Cozmei. Aceasta îl părăsi şi trăi în fărădelege". Ea era, cum a demonstrat recent D. Vatamaniuc, ucraineancă şi a născut mai mulţi copii cu unul de aceeaşi etnie, dar nefiind divorţată legal, toţi aceşti născuţi în afara căsăto-

riei au devenit Eminovici, deşi n-au nici o legătură cu neamul poetului. Tot din acele „condici şi mitrici şi protocoale care de care mai vechi, care de care mai modeste", pe care „să fi înviat Eminescu, de bună seamă, le-ar fi sărutat cu adîncă evlavie", ca şi mai ales din observarea oamenilor, a aşezării în ansamblu şi a gospodăriilor se mai lămuresc şi alte lucruri. Între ele, posibila componentă genetică a bolii poetului, aparenta lui nestatornicie socială etc., dar mai cu seamă marea lui cinste şi dragoste pentru ţărănime : „Vom spune deci, că iubirea pe care o purta Eminescu în suflet pentru pătura ţărănească izvora din adîncul firii sale. Prin el vorbea tot trecutul Eminovicenilor. Ori de cîte ori îi lua sub scut pe cei oropsiţi, ţărani care muncesc pentru alţii, fără recunoştinţă şi fără răsplata cuvenită, prin gura poetului îşi spunea cuvîntul şi acel şir de ţărani ce trebuiau să deie dijmă şi să presteze robotul, în satul Călineşti.

Firea extrem de cinstită a lui Eminescu, — precum am văzut — tot în trecutul Eminovicenilor îşi implîntă rădăcinile. Cînd poetul, cu o revoltă apocaliptică, dădea de gol pungăşiile ce se comiteau în ţară, de către păturile superpuse, în sufletul lui se revoltau totdeauna şi acei epitropi şi dascăli din cătunul Eminovicenilor, şi Dumnezeul, în care cu atîta evlavie au crezut aceştia, le-a hărăzit ca cinstea lor să fie răsplătită cu prisosinţă".

Alte contribuţii ale sale la mai buna cunoaştere a acestui „Luceafăr al spiritului universal" privesc o seamă de amănunte biografice (*Eminescu la Viena*, în „Junimea literară", nr. 11/1923), date despre colaterali (*George Drogli, nepotul lui Eminescu*, în „Adevărul literar şi artistic" din 14.X.1923), propunerea *Pentru un muzeu „Mihai Eminescu" la Ipoteşti, lîngă Botoşani* („Cultura poporului", Cluj, 20.I.1924), strigătul de durere că a fost demolată casa din Ipoteşti (*Ipoteştii lui Eminescu — cu prilejul dărîmării casei unde a copilărit poetul nostru*, în „Călindarul poporului bucovinean pe anul 1925"), o recenzie la o carte despre pesimismul poetului, un reportaj despre dezvelirea unei statui a acestuia etc. Ar mai fi de semnalat, în limba germană, articolul *Eminescu und die Bukowina*, apărut, se pare, într-un « Kalender-Almanach der „Czernowitzer Allgemeine Zeitung" » pe 1927 (pe care însă n-am izbutit să-l depistez) şi *Die Bukowina in Gedichten von Alecsandri und Eminescu* în *„Czernowitzar Allgemeine Zeitung"* din 25.XII.1930 (unde dă în germană *Bucovina* primului şi *La Bucovina* a celui de al doilea).

De asemenea, o privire specială merită articolele şi studiile *Mihai Eminescu — cu prilejul împlinirii a 40 de ani de la moartea lui* („Junimea literară", nr. 9—12/1929), *Eminescu — Luceafărul* („Junimea literară", nr. 9—12/1930), *Alecsandri şi Eminescu* („Calendarul poporului", 1931) şi mai cu seamă *Influenţa lui Schopenhauer asupra lui Eminescu* („Transilvania", nr. 10—12/1923), contribuţie capitală la înţelegerea gîndirii eminesciene. Aici Vasile Gherasim delimitează (primul la noi) cît reprezintă schopenhauerism şi cît coincidere cu acesta în gîndirea lui Eminescu, în activitatea şi opera sa literară. Bun cunoscător al vieţii şi operei celor doi, al surselor şi motivaţiilor gîndirii fiecăruia, exegetul, ca un comparatist avizat ce era, introduce suficiente precizări şi nuanţe pe acest teren, care,

de-ar fi intrat în circulaţie mai din vreme, ar fi înlăturat poate unele exagerări. Evidenţiind optimismul activ al lui Eminescu, pe care s-au grefat idei schopenhaueriene sau unele avînd sursa comună cu acelea, cercetătorul releva necesitatea unei noi „aprofundări în opera poetului", spre a extrage adevărurile din ea şi din activitatea lui. Se înţelege, acestea nu-i puteau fi accesibile atunci în totalitate, marile investigaţii fiind ulterioare, însă, în ansamblu, încheierile la care ajunge el stau şi astăzi în picioare, chiar dacă unele afirmaţii pot părea comune, banale, din perspectiva de acum. Repuse însă în contextul epocii, al cunoaşterii de atunci a lui Eminescu etc., ele vor releva în multe privinţe, în Vasile Gherasim un pionier al eminescologiei, cu toată terminologia uneori învechită, cu ideile atinse de patina vremii sau cu informaţia astăzi depăşită, ori cu unele opinii invalidate pe parcurs.

Ba, chiar în chestiuni mai de amănunt, el are o anume prioritate, fiind printre primii care militează *Pentru un muzeu „Mihail Eminescu" la Ipoteşti* şi printre ultimii care au vizitat, în toamna anului 1923, locurile în care a copilărit poetul, lăsînd acea zguduitoare mărturie asupra paraginii aflate : „O dărăpănare fără seamăn. Buruieni de tot soiul pe întinsul întregii grădini, odată atît de îngrijite. Biserica plecată pe o coastă stă gata să se răstoarne la prima povară mai grea, de zăpadă, sau la primul vînt mai puternic.

Iar casa? Ce să mai spun? Mă tem că în clipa cînd scriu aceste şire s-a surpat cu desăvîrşire. Uşa fiind zăvorîtă, dl. Tiberiu Crudu cu familia dsale, şi eu, am intrat printr-o gaură ce se afla între pereţii casei, pereţi cari s-a îndepărtat de olaltă. Pe altă gaură, din peretele dindărăt, am ieşit afară". Aşa se face că, pe lîngă valoarea ştiinţifică indiscutabilă a unor descoperiri şi cercetări ale sale, pe lîngă perenitatea unor idei etc., scrierile lui Vasile Gherasim despre Eminescu au şi consistenţa unor indispensabile documente, cîteva unice în felul lor. Dar au mai cu seamă un centru gravitaţional şi o rigoare a argumentării, o putere de relevare a unor date despre poet şi opera lui care le fac mereu actuale. E limpede însă că ele marchează doar reperele unui mare şantier din care s-ar fi înălţat, probabil, o operă impunătoare, amplă, cu o rezonanţă mult mai puternică în conştiinţa noastră.

Cercetările lui în materie de genealogie eminesciană (întreprinse numai pe latură paternă, dar apăsînd asupra necesităţii celor referitoare la spiţa maternă) şi de biografie a poetului (a se vedea *Eminescu în serviciul şcoalei*, *Eminescu la Viena*, *Ipoteştii lui Eminescu* ş. a.), cele privind familia şi urmaşii săi colaterali (articolele *Familia Eminovici* şi *Şi Eminescu cîmp de bătaie?* în „Poporul" din 21. I. şi 8. IV. 1823, ori *George Drogli, nepotul lui Eminescu* şi *Iarăşi originea lui Eminescu*, ultimul în „Revista Moldovei", nr. 5/1923) şi îndeosebi cele legate de opera sa, văzută deocamdată în aliniamentele ei mari (*Eminescu ca optimist*, *Influenţa lui Schopenhauer asupra lui Eminescu*, *Mihai Eminescu*, *Eminescu—Luceafărul*, *Alecsandri şi Eminescu* şi altele), consecvenţa ideilor şi claritatea lor, flexibilitatea autorului şi intuiţia lui, pregătirea sa în domenii diverse (filozofie, pedagogie, lingvistică şi filologie, comparatism literar şi filozofic), cultura şi talentul său multiplu (poet, prozator, publicist,

istoric şi critic literar, teatral şi muzical), pasiunea cu care ştia să se investească şi obiectivitatea către care tindea, l-ar fi dus, aproape sigur, pe Vasile Gherasim către o carte sau un şir de cărţi despre Eminescu, prin care numele său s-ar fi înălţat sus, cel puţin în acest domeniu al culturii româneşti. Stingîndu-se însă din viaţă la puţin peste 39 de ani (ca şi cel despre care a scris cel mai mult), la 12 februarie 1933, el a apucat doar să se semnaleze în domeniile amintite şi în altele, lăsînd abia cîteva scrieri încheiate, cercetări urzite şi opere virtuale, peste care pare nedrept să trecem în continuare. Este şi sentimentul ce a stat la baza lucrării de faţă — ipoteză de ce ar fi putut să devină Vasile Gherasim în eminescologia, în istoria şi critica literară şi, dacă-i reîmbrăţişăm o clipă întregul scris, în gîndirea şi cultura românească şi în cea europeană a acestui secol, dacă ar fi ajuns să trăiască măcar cît Blaga, Vianu, Ralea, Călinescu, Vladimir Streinu şi alţii din cam aceeaşi generaţie, în care el s-ar fi integrat firesc şi pe care ar fi reprezentat-o semnificativ prin activitatea şi scrierile sale.

ILEANA VERZEA

A COMPARATIVE VIEWPOINT ON SOME ROMANIAN ROMANTICS

Studies of the type "Shakespeare in Romanian Culture" reducible to the pattern "the destiny of ... in ..." are only apparently the old fashioned survival of a stage surpassed by modern comparativism. Based on the principle that all literatures, of different geographical areas, are equal in the right to history and criticism, the comparative method supports the idea of autonomous development of each literature by virtue of its own internal laws. Studies of this type were only considered obsolete because of the principle of factual, quantitative accumulation underlying them to the detriment of critical interpretations. Such relational studies are nevertheless required by the history of the receiving "influenced" literature itself, because they illuminate not so much the source literature as the causality of the relation and the manner in which a certain literature entered that focus of irradiation. The importance of such comparative studies, disparaged by their "bookkeeping" in poetry, as René Wellek put it, is to establish a system of recoverable value coordinates, recording the way in which a foreign literature has given a regenerating impetus to the development of the originality of a national literature. Priority is therefore given to the receiver, enlightening at the same time the mechanism of politico-social-spiritual concordances that facilitate the contacts [1]. Shifting the stress from the emitter to the receiver, a result of sociological analysis and of the interpretation of data supplied by positive statistics, modern comparative studies of this type have proved their viability in an epoch when all cultural phenomena are closely interconditioned.

Applying both the classical comparative analysis and the sociological research to the data of literary history and criticism resulting from the investigation of Romanian periodicals and newspapers, we propose a contribution to the role played by a foreign writer in the development of our national literature. Such a study may have a double result: on the one hand it brings a viewpoint on a stage or trend of Romanian literature, in support of its elements of originality; on the other hand it illuminates the foreign personality from the outside of his literary background.

---

[1] See Paul Cornea, *Conceptul de concordanță în literatura comparată*, în *Studii de literatură comparată*, Bucharest, 1968, p. 40 etc.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 199–207, București, 1976.

The study of the destiny of a great author [2] widely popular in a national literature illustrates the two aspects of the sociological investigation suggested by C. Pichois and A. M. Rousseau [3] on which comparative analyses are grounded: the "success" (a positivist research) and the "influence" (a critical research).

The "success", a necessary premise to emphasize the spiritual coincidence between Romanian and European literature, results from the analysis of data supplied by documentation and statistics at two levels: transalations and commentaries.

The balance between "demand" and "offer", more relevant in the domain of translations, is more topical and significant in the periods of creation of a national literature when the press and the print played a leading role in educating an ever broader public. The access to foreign literatures supplies the reader with social, ethic, aesthetic and linguistic models, which accounts the great interest spiritual mentors of the three Romanian provinces took in translations as a cultural educational act throughout the 19 th century.

Reading the data resulting from the examination of Romanian translation from Byron's works in bookform and in the press, useful suggestions were found first to explain the transformations that occurred in the literary age and second to interpret the wide circulation of different themes and motifs of his work. At the consumers' level tops of the reception curve are noticed in the fourth and fifth decades of the last century (37 and 17 titles), followed by a fall in the next three decades (3 in the sixties, 8 in the seventies and 10 in the eighties) and by a considerable rise (more than 70 titles)[4] in the last decades of the 19 th century. The number of translations in the 20 th century — 25 in the first decade, 40 in the fifties and

---

[2] A few data have been selected to illustrate the reception of Byron's work in Romanian literature first because he was one of the most popular foreign poets in the Romanian Principalities and second because he was the starting point of a continental literary phenomenon, Byronism, highly influential on Romanian romanticism. The reasons for Byron's Romanian popularity should be sought in the fundamental agreement between the emitter (whose European fame turned him into a romantic myth) and the receiver (eager to welcome and to adopt a literary position most adequate to his own ideals). Byron was a symbol of the self sacrifice on behalf of liberty and independence, an epitome of the spirit of the age, a new standard for an artistic taste and sensitivity, pleasing both the common reader and the cultivated scholar throughout the past century. D. Popovici suggestively called Byron one of the ,,tutelary gods'' of modern Romanian literature.

[3] C. Pichois et A. M. Rousseau, *La littérature comparée*, Paris, 1967.

[4] Of these 70 titles more than a half were discovered in the process of elaborating the *Bibliography of the Relations of Romanian Literature with other Literatures*, such as: *Parisina* (transl. by Pericles Păltineanu in ,,Pressa'', 1878, nr. 134—143), *On Jordan's Banks* (in ''Cimpoiul'' 1884, nr. 130), *The Corsair* (fragments transl. by Arab in ''Românul literar'', 1893, nr. 10, p. 293—294), *Manfred* (in ''Munca ştiinţifică şi literară'' 1894, nr. 7 — 8), *The Adieu written under the Impression that the Author would soon die* (transl. by N. Mihai in ''Foaia Populară'', 1901, nr. 12, p. 10—11), *The Devil's Drive* (transl. by Sophie P. Ioanid in ''Chrysanthema'', 1904, nr. 7 — 9), *Darkness* (transl. by Eleonora I. Predescu. Nour in ''Ovidiu'', 1903, nr. 12, p. 176—177 and by Dim. C. Zavalide, *ibid.*, 1905, nr. 7 — 8, p. 108) etc. Besides, some 30 Romanian titles which did not correspond to the original have been identified by the author: *Strofe* (transl. by Colma in ''Carmen Sylva'', 1895, nr. 3, p. 35—36) are in fact three different poems: *Stanzas for Music*, 1816, *Stanzas for Music*, 1815, and *So we'll go no more a roving*; *Iubitei* (transl. by C. Săteanu in ''Revista modernă'', 1901, nr. 21, p. 7—8) includes five different poems: *Stanzas for Music*, 1829, *Stanzas for Music*, 1816, *So we'll go no more a roving, Remind me not! Remind me not!, Farewell! if ever fondest Prayer.*

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

seventies — is far less important for Byron's popularity, since his fame and influence are generally limited to the late nineties.

Broadly translated in the period 1830 — 1850, especially thanks to Heliade Rădulescu's efforts, Byron's work burst in Romanian literature in an epoch when the bourgeoisie had started the fight for emancipation and "integration" in the European cultural rhythm. Romanian literature aiming at a synchronization with the great cultures was in search of models in the contemporary romanticism, though it simultaneously accepted neo-classicism and the enlightenment. This double disposition itself accounts for the interest in authors that offered them examples in all these directions : Byron for instance, a survival of the 18 th century classicism, and at the same time entirely fit for romantic sensitivity. Both the oriental tales and the occasional poems, the satirical farce and the historical tragedies were translated in this decade. The alert narrative, the colourful and mysterious plot, the extraordinary hero in his double hypostasis — the titanic rebel and the melancholy recluse — fascinated both readers and cultural guides. The central character which was believed to be the author himself was the main point of attraction : in Conrad or in the Giaour the translator and the reader appreciated the dimension of revolt, of adventure on behalf of a humanitarian purpose, in keeping with the necessity of completely liberating the personality, generating the romantic outburst characteristic of the East and Central-East European literatures. The double attraction of the hero — a romantic prototype — for the civic and political literature of 1848 and of the seducing narrative is a reason for the subsequent translations of the poems. After the decades 1850—1880 Byron was no longer a prominent foreign personality for Romanian literature, whose interest was gradually shifting to a realistic approach, though romantic writers like Hugo, Lamartine, Musset, George Sand, alongside Sue, Féval, de Kock, de Montépin, were still in the great favour of the public. It is the merit of the editorial staff of the most important periodicals of the epoch to have maintained the balance between the preference for cheap romances and suspense stories and the exactingness of the offer based on moral educational and aesthetic criteria of selection. And though the number of translations from his work was comparatively small, Byron's name was still frequently met with in the literary press : Grandea became his vhement champion and the generation after 1848, most of them poetasters, "byronized" in gloomy or melancholy voices and addressed dedications to their idol. The admiration for Byron grew in the epoch of Macedonski and of the other poets who published in "Literatorul", "Revista literară", "Lumina", "Revista independentă", "Revista modernă" and is accountable for the great number of translations between 1880 and 1910. Macedonski's propensities continuing Heliade's ideals were closely associated with the former's anti-bourgeois attitude and Byron, one of the poets most cherished by his forerunner, too, was at the same time the supreme embodiment of the anti-Philistine revolt in that time, the genius doomed to isolation in a world which misunderstood him. The translation of the oriental tales proves the longevity of the interest in the outlandish, in the picturesque and in the thrilling plot. Three more versions of *Manfred* and five more versions of *Darkness* show the seducing power of the magic-philosophic poem in pathetic tirades and of the terrific picture of

the apocalyptic extincton. Shorter love lyrics or elegiac poems from the cycle *Hebrew Melodies* round off the image of Byron's Romanian reception in the last decades of the 19 th century as an illustration of his romantic direction and of his minor poetry, in the manner of the French "petite poésie" at the end of the 18 th century, highly relished by the generation that followed Eminescu. The satire was represented only by the Italian "capriccio" *Beppo* and by a parody, *The Devil's Drive*. Celebrations gave an impetus to the translations published in Romania : 1924, 1949, 1974 were new tops in the number of versions, attempting at a more complete image of Byron, who was introduced as a genuine ironist and as a satirical, lucid, though sometimes bitter, commentator of human character and of society at large.

To follow the destiny of a foreign poet and of his work in the Romanian critical consciousness, a necessary complementary act for the study of his circulation in the respective cultural area is to examine first the criticism, memoirs, notes and letters of those who by means of translations and commentaries have come in touch with the respective literature and second the literary history of the 19 th century and the press that recorded the life of the epoch. Whereas the poet's influence was on the wane the critical reception was on the top in the 20 th century, when literary history and criticism became a markedly professional act. According to the share held by the examination of the poet's work and personality, the Romanian "Byroniana" is made up of a rather economical chapter of studies and articles on Byron and of an ample chapter — incidental notes and references in literary histories, syntheses, monographs of writers and trends — — which underlines the originality of the receiver, the *differentia specifica* of Romanian byronists from the *genus proximus*, Byronism, (in the European and Romanian acceptation of the word, i.e. a romantic direction).

Although to group systematically the different categories of commentaries would not be edifying, a distinction could be made between three types of commentators : ardent champions, malicious detractors, modern critical judges. Most of the early commentators were in fact impassioned advocates like C. A. Rosetti who fell into raptures when reading *Manfred*, or like Grigore Ilaru / Gr. Bosoioceanu/, the author of a modest booklet of verse, mimetically called *Ore de desgust* (Hours of Disgust), 1854, who considered Byron "the most generous martyr of liberty", "the most sublime genius of poetry" and "the most fervent defenser of truth". They made no critical favour to Byron, except making him more conspicuous in the eyes of the readers. The commentators of the Byron centenary in 1924 and later on, reputed historians of Romanian literature from Iorga to G. Călinescu, were unfair judges of the artist, who more often than not was mistaken for his characters, and of his work which accordingly was but a subjective emanation of a noisy romanticism usually known as Byronism. The evolution of the critical taste from exaltation to ironical approach is typical of Byron's adventuresome destiny in Romanian literature. Adored as a peerless master in the forties, sixties and eighties of the last century, Byron was an idol of those generations who still nourished romantic ideals and who found them mirrored in the romantic aspects of his work, which were in fact the only they knew or cared for.

Byron's satires were practically ignored by most of his Romanian partisans. For the modern critics of the first half of the 20 th century Byron remained the *Romantic* writer — his satires were still forgotten or were not considered typical of him — who could no longer please the aesthetic canons of a new type of sensitivity. They therefore disparaged him as a false, old fashioned sparkling "charlatan". One of the explanations is the inexistence of a modern Romanian version of *Don Juan*, the masterpiece that demystified Byron's aura of a romantic prototype. Yet it was the impartial objective judgment that gave the actual scope of Romanian criticism of Byron's work. Even for A. Grama and A. Densusianu, to say nothing of Macedonski himself, Byron was no more the romantic *par excellence*, but a double spirit, a mixture of "irony and lyricism" belonging both to the family of Pope and Voltaire and to the romantic age. Don Juan became with Th. I. Focșăneanul [5] a term of reference for Al. Lăzărescu (Laerțiu)'s mock heroic novel *Stroie Corbeanul*. In the early 20 th century Vasile Pârvan [6] found in *Childe Harold* a spiritual refuge from the disillusion and disgust prevailing in modern literature. Dragoș Protopopescu and Lucian Blaga studied Byron phenomenologically against the background of romanticism as a philosophic approach to life. Petre Grimm, Emil Turdeanu and Adrian Marino were the first to study Byron's penetration in Romanian culture, opening the comparative chapter of the Romanian-English relations.

The conclusion about Byron's great Romanian "success" is illuminated by the study of causal determinations at the level of the socio-political and psychological coincidences between the Romanian Principalities before and after 1848 and Western Europe of the age of Napoleon and of the Holy Alliance that turned Byron (an author and persona) and Byronism (a state of mind) into a prototype adaptable to the Romanian specific conditions.

Byron's "influence" is detectable in the Romanian variant of Byronism, i.e. that romantic zone of contacts and similitudes developed under the sign of flamboyant European romanticism. The starting point in the study of influences, once admitted the compatible factors of the relation, is the active character of the reader whose creative faculty becomes fertilized and stimulated. The study of influences is relevant for both factors : the emitter is viewed from the outside and arguments are brought to prove his contagious capacities ; the receiver demonstrates his permeability to models, which he processes enriching his originality. The "influence" of a foreign writer in Romanian literature is not reduced to, though based on, a documentary material, but it sets off the artistic autonomy of the receiving literature not at the quantitative level of petty proselytes, but at the level of the authentic value of great creators. If Romanian Byronism, for instance, is made up of details of characterologic coincidences that do not mean determining relations and of mimetic, manneristic commonplaces, it is moreover a great and genuine poetic vocation. Broad and deep going, comparable to Lamartinism, Byronism

[5] Th. I. Focșăneanul, *Stroie Corbeanul de Alexandru Lăzărescu (Laerțiu). Opera postumă, precedată de viața și operele lui* in "Revista literară", XIII (1892), nr. 4, p. 59.

[6] Vasile Pârvan, *Corespondență și acte*, Bucharest, 1973, p. 344

was an essential source of stimulation and fertilization for romantic Romanian literature in the last century, the epoch of generations that by a full convergence of affinities had their own revelation. Byronism became a generalizing romantic category, a way of considering the universe, perfectly adaptable to the national character of the receiver. Differentiating necessarily between Byron and Byronism a new comparative explanation can be advanced for the dual hypostasis of Romanian romanticism — the stage of 1848 (affirmation, commitment, militancy corresponding to the heroic national liberating type) and the stage after 1848 (depression, pessimism, negation corresponding to the sceptic anxious type or the melancholy blasé misanthrope) — coexisting or replacing each other in one and the same writer in both the pre- and the post-revolutionary stages.

Several filiation levels could result from the study of foreign literary influences perceivable by means of dissociations from other possible sources : 1 equivalence (the factors are in equal value positions) ; 2 emulation the emitter=the master stimulates the receiver = the disciple) ; 3 imitation (the receiver mimicks the emitter = the idol). All these levels are to be met with in the relational system we set as an example, Byron — Romanian literature. The predominance of one of these types of filiation determines the creative originality of the receiver. The prevailing relation is in our example the emulation, i.e. the relation in which the receiver, conditioned by his personal value, met the emitter who offered him elements consonant with his specific determination (Heliade Rădulescu, Alexandrescu, Catinà, Bolintineanu, Sihleanu etc.)

Illustrative of the first type of relations are the works of Eminescu and Macedonski. Essentially kindred with the great romantics from Vigny to Lermontov and from Novalis to Mádàch, Eminescu could not have been alien from a fundamentally personal and mythological author like Byron. His studies in Vienna and Berlin, his contact with romanticism and first of all the deep affective knowledge of his literary ancestors, who had practically worshipped the English poet, were possible incidences with Byron' s poetry. In his literary beginnings Eminescu was a romantic of the class of Byron and Musset, attracted by the zone of titanism, or, in the terms of D. Popovici, "tempted by the infinite". Yet Byron's work itself could not and was not one of the fundamental sources of inspiration for Eminescu ; the reason is that the English poet did not create a system of philosophic thinking. On the other hand Byron was the generator of a trend of sensitivity, playing an indirect role in the philosophy of the past century. The relation Eminescu — Byron is therefore elucidated by Byronism. The relation consists in our opinion of the following aspects : specifically romantic states of mind (melancholy, spleen, Weltschmerz, insatisfaction leading to rebellion or to inhibition), the obsession of human damnation, the relation man-divinity, the play of extremes, the position of the genius, the anti-Philistine protest, the cosmic projection. In his maturity Eminescu abandoned the area of Byronism, being attracted in that time by contemplative cognition. A possible influence to have been quickly replaced by other appeals, Byron's work and Byronism were for Eminescu romantic colours for the early

work, a picturesque ingredient, an author in whose rebellious imagination he could find a temporary temptation.

Typical of the second type of relations — poets who siding with Byron in elective affinities stayed faithful to themselves — is Radu Ionescu, devoured by melancholy and spleen, yet not avoiding a ready made pose. He was prone to elegiac meditation, pervaded by a "painful" and "sad" tone, feeling at ease only amidst nature, like Manfred and Harold, and in darkness haunted by "sepulchral" silence like Lara. Byron was seen in the physiognomy of his heroes and at the head of a poetic school : "şi acvila ce sboru-i în Albion luat-a / Byron al cărui geniu un secol a format". A "classical" romantic, Radu Ionescu anticipated Macedonski's attitude who, taking Byron's example, defied his narrow-minded contemporaries. "Byron ce-acum s-adoră, ce soartă el avut-a ? / Iar ură, defăimare în viaţă l-a urmat". A poem like *Geniul abisului* sums up emblematically all motifs of Byronism : solitude on summits in the moonlight, contemplation of the pigmy world below, the awareness of the unhappy condition of the genius. Related also with Vigny's Moïse, anticipating Eminescu's Hyperion, the lyrical subject shouted his despair and tried to transcend his eternity in death, i.e. oblivion : "In infinit un haos, şi în abis uitare, / Şi în uitare numai de toate voi scpa ! / Şi-abisul ce subt mine în negură apare, / În fundu-i oare pacea putea-voi eu afla ?" "Poète maudit" *a vant la elettre*, Radu Ionescu was at the cross roads of gloomy romanticism and Baudelaire's satanism. And like him was Creţeanu who dedicated his idol, "bard of despair !" an ode in which he claimed his spiritual descent from Byron and in which he most judiciously discriminated between the poet and his deceiving literary legacy. Though an ardent patriot in the legendary tradition of Byron's fight in Greece, Creţeanu also succumbed in his turn to the almighty fashion of Byronism, asking himself fundamental questions, eager to understand the intricate structure of the universe, of the absolute : "Cînd oare aceste probleme sublime / Vor fi deslegate ? / Cînd oare vom vedea / Perind astă noapte ş-a sa-ntunecime ? / Din cupa ştiinţei cînd oare vom bea ?" Living in the middle of ruins, sighing in solitude for his unhappy love, meditating of his unfair fate, loving nature, experiencing contradictory feelings from passionate love to hatred, Creţeanu, sincerely in love with the Byronian myth, the superman who can accede to "the beautiful and the sublime", is thus a typical embodiment of a modest poet who, living in the shadow of great personalities, aspired to transcend his own condition. He was another prototype of Romanian byronists who covered the entire range of states in order to find his status, exemplifying the disconcerting search of Romanian lyrics in the early third quarter of the last century.

The number of minor poetasters playing a sort of Byron mimicry, though large, (Grandea, Baronzi, M. Zamfirescu, Petrino, Volenti etc), is comparatively unimportant, as they do not give the measure of Romanian Byronism. A certain Gr. Ilaru, a typical occasional poet, conscientiously followed in Byron's footsteps. And though in the preface to his modest book of verse he professed humanitarian and civic art, rejecting the pessimistic outlook on mankind, he was tributary to the melancholy anaemic Byronian fashion, now and then invigorated by pathetic accents in the style of Alexandrescu's patriotic lyric. The notes of Byronism are

obvious in the poet's suffering from anxiety and passion in hyperbolic dimensions. Like his other contemporaries, infected by the mania of imitation, he cried his sadness and desolation wrapped in darkness, against a wild landscape, longing for nothingness. He was particularly fond of the gruesome setting, a Byronian commonplace, though it actually occurred once or twice in *Oscar of Alva*. The Romanian poet's preference for the places "Acolo unde morţii scot gemete-n turbare / Acolo unde iasme, schelete-ngrozitoare, / Din hîrcele trădării sorb sînge necurmat" reveals a doubtful taste feeding on dark mystery stories mingled with demonic Gothic plots. This gloomy inventions Byron had practised for fun became a favourite theme with Romanian poets after 1848. Titles like *Strigoiul*, *Logodnica strigoiului*, *Logodnicii morţii*, *Castelul morţii*, *Mireasa strigoiului* and other poems whose titles are not so graphical (in fact variants on *Lenore*'s theme) are but few of the too numerous second rate products of a "literature" based on bloody fantasy and on morbid imagination, the result of the public demand and of the helplessness of mediocre writers; they were also the sickly offspring of an "imported" succedaneum of Byron's inheritance. Dominated on the whole by the disillusion following the nonfulfilment of the 1848 ideals, the Romanin literature of the latter half of the last century became an adequate framework for the flourishing of Byronism which was one of the last nationally adapted survivals of a romantic formula that had been dead for a long time in Western literatures. Equivalent with an aspiration Byron's work was necessary to the Romanian literature of the epoch. But fascinated only by an irrelevant part of his work, Romanian byronists of the last decades of the 19 th century became sophisticated mannerists who ignored the essence and adored the detail. The result was an almost complete separation from the true work of Byron, reduced to Byronism, i.e. a mere pose, a counterfeit. Taking for granted the legend of Byron's untold orgies, when he sipped wine from the skull of a former love, Baronzi dreamt of reiterating the blasphemy of his idol : "să-mi fac o mîndră cupă din craniul său barbar, / Şi lacrimile-i triste să beau ca un nectar". Mihail Porfiriu voluptuously abandoned himself to gloomy nightmarish pictures recalling *Darkness* : "Şi tot era-ntuneric, / Şi tot era pustiu, / La Nord s-adunau nouri şi la apus furtună ; / Şi părea că acolo nu mai fusese-om viu, / Şi nu mai luminase pe cer nici stea nici lună". M. Zamfirescu, versifying in artificial clichés, with a taste for the Gothic macabre conjured an atmosphere of romantic delirium, full of "plînsuri, suspine nesfîrşite, / Şi cîntece funebre, şi doliu şi dureri". Devitalized and epigonic, the Romanian imitation lyrics of the epoch was often criticised by the animators of the moral and aesthetic progress of Romanian literature from Heliade Rădulescu to Kogălniceanu, from Maria and C. A. Rosetti to Vlahuţă and Dobrogeanu Gherea.

Two works written in the same epoch by Macedonski [7] and Beldiceanu have nevertheless proved the permeability of Romanian literature to Byron's satire and burlesque. *Italo* and *Tala*, the latter unfairly forgotten by most literary histories, continue in fact the great Romanian tradition of modern ironists from Ion Budai Deleanu onwards. Thus, though part of a genuine national direction and though receivers of other

[7] See A. Marino, *Opera lui Alexandru Macedonski*, Bucharest, 1967, p. 197, 198 etc.

influences, the poems of Macedonski and Beldiceanu were not alien from Byron's ironic vision and mock heroic commentary on the individual and on society. Details of composition (the alert narrative, the stanza structure, a digressive gusto, a comic petulance, the satiric purpose, the self ironic attitude, the seriousness of criticism, the aspiration to an ideal of humaneness and correctness) and of vocabulary (the frequency of foreign maxims and quotations, the use of English names, the reference to Pope's *Dunciad*, a work practically unknown by the Romanian scholars etc), more than mere accidents, are coincidences revealing a spiritual kinship with Byron in the tradition of Berni, Pulci, Casti and Pope.

Byron's work and Byronism, sometimes melting in other influences, have borne fruit in Romanian literature, becoming catalysts in the contacts with modern European culture. Byronism served the consolidation of civic and artistic relations, encouraging the daring, personal approach of great problems, refining the aesthetic taste. As in his maturity Byron himself rejected his youthful "Byronism" with an ironic smile, modern Romanian literature abandoned the Byronian myth on the eve of the 20 th century, though a certain romantic specificity reminding of Byron survived in the lyrics of Panait Cerna, Ştefan Petică, Lucian Blaga, Al. Philippide, D. Stelaru. But when Stelaru mentioned Byron in a war poem he no longer praised the romantic myth, but the military leader, the fighter against human slavery : "În toamna anului 1939 / Cînd zorile ieşeau din mare înghețate, / Trei morţi vegheau, trei morţi : / Isus, Lord Byron şi Panait Istrate".

The study of the reception of a foreign writer by Romanian literature besides making critical and theoretical remarks on the comparative method and bringing new information about the "source", contributes to demonstrating the original character and to confirming the autonomy of the relations of Romanian and Western literatures, setting off the national personality. Comparativ surveys of this type are therefore not mere obsolete tools, but arguments in a demonstration of a highly topical subject.

LUMINIȚA BEIU-PALADI

ETAPELE RECEPTĂRII ROMANTISMULUI ITALIAN ÎN LITERATURA ROMÂNĂ A SECOLULUI AL XIX-LEA

În cercetarea influențelor străine asupra literaturii romantice românești, locul acordat romantismului italian este minor sau de cele mai multe ori neglijat. Fapt cu atît mai inexplicabil cu cît între romantismul românesc și cel italian există nu numai coincidențe de teme, motive, ci, în primul rînd, acele legături adînci, sfințite de lupta comună pentru libertate și unire, ce le singularizează în ansamblul mișcării literare europene, subsumîndu-le aceluiași tip de romantism risorgimental. O lucrare de viziune comparată care ar trasa într-un mod mai clar contururile acestui gen de romantism ar aduce o lumină asupra literaturii noastre din secolul trecut și, în același timp, ar nuanța și completa afirmațiile unor critici occidentali care încadrează în tipul amintit, alături de romanticii italieni, doar pe cei germani, cum procedează cunoscutul critic Silvio Ramat în studiul său despre Leopardi : „... în timp ce bătălia înflăcărată a romanticilor din aproape întreaga Europă pornea de la antiteza cu trecutul, respins ca dușmanul firesc al viitorului individului și națiunii, pentru Leopardi, viitorul, salvarea viitorului, sînt încredințate interpretării eroice a trecutului, posibilității de a reînvia lecția lui glorioasă. Concept care [...] caracterizează *il primo romanticismo italiano* într-un sens particular de raportare la tradiția patriotică, tip de relație care depinde strict de condiția politică decăzută, de absența unității naționale : de aceea cel mult unii romantici germani (*singurii, alături de italieni, care nu-și cuceriseră încă unitatea politică*, s.n.) au stabilit cu propria tradiție națională un raport uneori asemănător cu cel al scriitorilor noștri" [1]. Ca primă fază a unei asemenea lucrări, studiul de față își propune să prezinte evoluția pătrunderii treptate a literaturii romantice italiene la noi, oprindu-se în pragul secolului nostru.

Luînd în considerație materialul bibliografic publicat, cercetînd cu atenție atît volumele de traduceri cît mai ales periodicele din secolul trecut, se constată că, incontestabil, influența lui Leopardi este cea mai întinsă, iar la o analiză atentă, se poate deduce că ea prefigurează elocvent etapele receptării romantismului italian la noi. Astfel, pînă în anul 1860, cînd numele lui Leopardi lipsește, nici romantismul italian nu este prezent decît accidental sau cu nume minore (Cesare Balbo) și chiar obscure (A.

[1] Silvio Ramat, *Psicologia della forma leopardiana*, ed. „La Nuova Italia", Firenze, 1970, p. 47.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 209–217, București, 1976.

Nola). Singurele traduceri de seamă sînt oda lui Manzoni *5 Mai*, publicată în „Curiosul" lui Bolliac (1837), precum și volumul moralizator al lui S. Pellico *Despre îndatoririle oamenilor*, apărut la Iași, în 1843, în traducerea Hermionei Asaki. În această perioadă, operele romanticilor italieni circulau la noi, mai ales, cum e cazul lui Silvio Pellico, în traducere franceză [2].

Prima etapă a pătrunderii scrierilor romantice italiene este cuprinsă între anii 1860—1880, cînd sînt receptate aproape în exclusivitate opere cu caracter patriotic. Similitudinile de istorie și destin politic au determinat pe scriitorii noștri să se apropie de acele opere în care erau proslăvite dragostea de libertate și iubirea de patrie. De aceea, Leopardi apare pentru prima oară la noi nu cu unul din marile lui poeme filozofice, ci cu oda patriotică *Sopra il monumento di Dante*, publicată în original în antologia lui O. Spinazzola *Floarea literaturei italiene* (1862). Antologia mai cuprindea două fragmente din romanul *I promessi sposi* al lui Manzoni, patru poezii de S. Pellico și poemul *Giuseppe Garibaldi* de Domenico Bolognese. În Transilvania, unde datorită condițiilor specifice, limba și literatura italiană erau mai răspîndite, numele lui Leopardi este pomenit cam în aceeași perioadă, alături de Alfieri, Foscolo, Manzoni, Tommaseo, în *Discursu despre istoria literaturii italiene*, citit de Iosif Hodoș la adunarea generală a Asociației transilvănene de la Alba Iulia (1866) și publicat în „Familia" (1866, nr. 29—32). În paginile acestei reviste, oameni de cultură ca I. C. Drăgescu, „prieten al lui Garibaldi, al tuturor promotorilor risorgimentului din Italia și Ardeal" [3], și ca Ieronim G. Barițiu au dus o activitate neobosită de popularizare a valorilor patriotice din literatura romantică italiană. În 1873, anunțînd moartea poetului risorgimental Pietro Giannone, redacția „Familiei", în paginile căreia apăruse cu cîțiva ani în urmă *Din străinătate* a lui Eminescu, se oprește semnificativ asupra, poeziei *L'Esule* (*Exilatul*), atît de prețuită de Mazzini și Garibaldi. Dealtfel, poeziile patriotice ale romantismului italian erau atît de răspîndite în Transilvania, încît nu e de mirare să aflăm din aceeași revistă că în 1869, la Academia elevilor seminariști din Oradea, se declama în original, alături de un poem de Lamartine și de *Mama lui Ștefan cel Mare* de Bolintineanu, incendiarul episod din *Contele de Carmagnola* de Manzoni, cunoscut îndeobște sub titlul de *La battaglia di Maclodio* (1869, nr. 20, p. 238).

În această atmosferă de entuziasm pentru mișcarea revoluționară și literatura romantică italiană, figura lui Leopardi vine să se integreze firesc, marcînd, pe o treaptă nouă, trecerea de la o receptare indirectă prin știri și studii informative, la una directă, substanțială, de traduceri și studii analitice. Difuzarea marelui poet la noi este legată în primul rînd de numele lui Aron Densușianu. În revista sa „Orientul latin" (1874—1875), de formație spirituală pașoptistă, el manifestă un viu interes pentru Italia, în intenția de a sublinia înrudirea de sînge și, implicit, latinitatea noastră. Mai mult, prin exemplul Italiei, el urmărea să trezească în contemporani conștiința necesității unirii națiunii române în vechile granițe ale Daciei Traiane; treptata împlinire a unificării Italiei constituia un

[2] Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1972, p. 455—456.

[3] *Moartea d-rului I. C. Drăgescu*, în „Dimineața", 1915, nr. 3998, p. 2.

exemplu şi o încurajare pentru destinul Transilvaniei. În articolul *Puterea ideii* (1874, nr. 2), îndemnul la unire şi independenţă îşi află imboldul în evocarea personalităţii lui Leopardi, numit „poet al desperării" dar şi al încrederii în viitor, şi mai ales în versurile patriotice din odele *Ad Angelo Mai*, *Sopra il monumento di Dante* şi *All'Italia*. Fragmentele din primele două ode sînt traduse în proză, dar începutul odei *All'Italia* (60 de versuri), tradus cu patos de scriitorul român tot în versuri, depăşeşte scopul extraliterar, constituind prima încercare izbutită de a transpune în grai românesc frumuseţea şi tensiunea lirică a poeziei leopardiene. Cîteva numere mai tîrziu, A. Densuşianu evocă în acelaşi scop figura lui Pellico, „un martir al Unirii Italiei", cum îl numeşte, şi traduce fragmente din celebrul jurnal *Le mie prigioni* şi poezia risorgimentală *La Patria* (1875, nr. 43).

În Principatele Unite întîlnim acelaşi interes pentru literatura risorgimentală. Astfel, „Românul" salută alegerea tragediei *Iudita* de Giacometti spre a fi reprezentată, întrucît „are pentru Italia o istorie care se leagă cu independenţa şi libertatea ei" (1871, 4 septembrie, p. 763), iar în 1878 apare la Bucureşti celebrul jurnal al lui S. Pellico, *Închisorile mele*, opera cea mai populară a Risorgimentului, în traducerea Cleliei Bruzzesi. Un adevărat entuziasm stîrneşte în sufletul scriitorilor români de pretutindeni figura eroică a lui Garibaldi. C. D. Aricescu îi închină o odă (*La Garibaldi*, în „Românul", 1860, nr. 262, p. 791), D. Negulici traduce *Memoriile* lui („Românul", 1861, nr. 357—365 şi 1862, nr. 6—90), iar marile cotidiene „Românul", „Reforma", „Gazeta Transilvaniei" ş.a. abundă în ştiri despre mişcarea trupelor garibaldine şi reproduce cu promptitudine proclamaţiile revoluţionare ale generalului. Pentru poporul român, Garibaldi, dincolo de graniţele Risorgimentului italian, reprezintă un simbol al luptei proprii pentru unire şi independenţă, un erou naţional. Pătrunzînd în literatura noastră originală, figura lui Garibaldi reprezenta semnul cel mai concret al înfrăţirii dintre Risorgimentul italian şi mişcarea revoluţionară românească. În acelaşi timp, evocarea faptelor lui vitejeşti a constituit nu de puţine ori pentru scriitorii din Transilvania şi din Banat o modalitate de a ocoli rigorile asprei cenzuri habsburgice. În această lumină poate fi interpretată nuvela povestitorului bănăţean Petre Broşteanu, *Bianca Delmonte*, apărută mai întîi în paginile „Luminătoriului" (1882, nr. 30—33), iar apoi republicată în volumul *Traista cu poveşti* (Braşov, 1897). Subiectul *nuvelei* se inspiră din luptele garibaldine pentru alipirea Romei la regatul Italiei, şi este interesant de subliniat că autorul reproduce în întregime proclamaţia lui Garibaldi din 2 noiembrie 1867 către locuitorii Romei, aşa cum apăruse ea tradusă în ziarele vremii.

După 1880, romantismul italian pătrunde la noi nu numai prin aspectele lui politice, risorgimentale, condiţiile istorice fiind diferite. De data aceasta, receptarea nu mai este determinată de similitudini extraliterare, ci de necesităţile interne ale literaturii, cum spunea Baldensperger, acum „influenţele lucrează prin afinităţi". De aceea, generaţia lui Eminescu şi cea post-eminesciană, cu o atitudine mai accentuat filozofică, s-au nutrit spiritual cu Lenau, Vigny, Schopenhauer şi, bineînţeles, Leopardi. Pătrund acum, prin numeroase traduceri, marile creaţii lirice şi filozofice ale poetului italian, aşa cum din Silvio Pellico se traduc fie poeziile lui religioase, cum ar fi poemul *Suspin* (apărut în „Independentul" din 1892, nr. 244, p. 2), fie marile lui drame istorice : *Francesca da Rimini* (apărută

în „Tribuna" din 1889, nr. 111—115) și *Eufemiu da Messina* (publicată în „Tribuna" din 1889, nr. 271—275), ambele în transpunerea lui Ioan Bocănici.

Poate părea curios, dar înaintea marilor creații lirice leopardiene, sînt traduse la noi o parte din *Pensieri* și cîteva dialoguri din volumul *Operette morali*, scrieri cu un profund caracter filozofic. Lucrul se explică, credem noi, prin interesul stîrnit de aceste opere în Italia din acea perioadă, prin aspectul lor aparent accesibil și plăcut și, mai ales, prin reticența traducătorilor noștri în fața enormelor dificultăți ridicate de transpunerea stilului poetic leopardian. C. C. Bacalbașa, primul traducător al *Cugetărilor* romanticului italian (apărute în „Literatorul" din 1881, nr. 3, p. 676—679, nr. 4, p. 748—749 și nr. 5, p. 803—804), prin selecția bine gîndită și mai ales prin notița biografică ce precedă traducerea, ne înfățișează un Leopardi plin de „spirit înalt și cultivat", care posedă „știința de a se cunoaște și de a cunoaște oamenii în mijlocul cărora a trăit". Observația este pertinentă și cu atît mai interesantă cu cît exegeza modernă a încetat să vadă în Leopardi din *Pensieri* și *Operette morali* un scriitor moralizator, ci, interpretînd adjectivul „*morale*" în sensul rădăcinii lui latine de *mores*, situează cele două opere în directa descendență a „studiilor de moravuri" din secolul al XVIII-lea. Aspectul eseistic al lucrărilor, dublat de o notă umoristică erudită, reușește să atenueze latura lor filozofică și să le facă accesibile unui public mai larg. Astfel, dialogul *Copernicus*, acea ironie veselă la adresa filozofilor care declară omul rege al universului, își justifică prin atmosfera mitică, prin umorul înțelegător față de îngîmfarea omenească, prezența într-un ziar atît de popular cum era „Românul" (1883, nr. din 4 iun., p. 497—499). Dealtfel, versiunea va fi republicată în același ziar peste patru ani (1887, nr. din 27 martie, p. 263 și nr. din 28—29 martie, p. 268—269). Traducerea, fără a fi prea fidelă, găsește echivalente ingenioase, localizînd pe un ton glumeț unii termeni italienești: „*breviario*" este tradus cu „ceaslov", iar pentru „*codici*" traducătorul anonim dă o întreagă înșiruire menită să sugereze cititorului român atmosfera comic arhaizantă — „pravila lui Caragia", „condica lui Ispilanti" și „regulamentul organic". Mai puțin reușit sînt traduse *Dialogo di un venditore d'almanacchi e di un passeggere*, *Dialogo d'Ercole e di Atlante* și *Dialogo della Moda e della Morte*[4]. Nu trebuie uitat însă că Leopardi, sub forma accesibilă a dialogului, prin personajele sale mitologice, prin figurile sale umoristice, n-a încetat o clipă să revele cu sarcasm ori cu ironie condiția dureroasă a existenței umane. Acest contrast îl întîlnim, fără profunzimea filozofică leopardiană, și în proza unor scriitori români, din generația post-eminesciană. Al. I. Hodoș, traducător el însuși al lui Leopardi, semnează în „Fîntîna Blanduziei" (1889, nr. 10, 12 și 13) un ciclu de *Gînduri pestrițe*, iar în revista „Pagini literare" (1899, nr. 10, p. 2), sub pseudonimul Ion Gorun, un eseu *Pe aripele vîntului*, în care atît stilul,

[4] Primul este tradus de F. R. [obin] sub titlul *Dialogul între un vînzător de almanacuri și un trecător*, în „Fîntîna Blanduziei", 1889, nr. 5, p. 3; al doilea apare în traducerea lui Nicolae din Buzău sub titlul *Dialogul lui Hercule și al lui Atlas*, în „Adevărul", 1891, nr. 794, p. 3; iar cel din urmă este tradus de M.C.J., sub titlul *Moda și Moartea*, tot în „Adevărul" din 1892, nr. 1361, p. 2. Toate trei dialogurile vor mai fi publicate, ca opere originale, sub semnătura Sofiei D. Kirculescu, în „Revista poporului" din 1899 (nr. 6, 7 și 12).

ironic şi vioi, cît mai ales conţinutul, vădesc o certă influenţă a creatorului italian. O atitudine mai evident filozofică faţă de proza lui Leopardi manifestă M. Strajan, care în atmosfera elevată de la „Junimea" publică o nouă traducere a principalelor *Cugetări* leopardiene („Convorbiri literare", 1893, nr. 11, p. 954—966 şi 1895, nr. 7, p. 687—697), precum şi traducerea *Dialogului între Frederic Ruysch şi mumiele sale* („Convorbiri literare", 1893, nr. 11, p. 966—972). Din conţinutul scrierilor, din notele poetului italian (traduse şi ele cu fidelitate) şi mai ales din comentariile traducătorului se desprind în linii mari conceptele-cheie ale pesimismului leopardian : conceptul de *noia*, „societate" opusă „naturii", „moarte" (sau mai bine „murire", cum traduce Strajan).

Odată familiarizaţi cu implicaţiile filozofice ale operei lui Leopardi, scriitorii noştri s-au apropiat cu mai multă îndrăzneală de marile lui creaţii lirice. În acest sfîrşit de secol, ante-semănătorist (1880—1901), au apărut 25 de traduceri din poezia lui Leopardi. Cel mai mult a fost tradus cîntul *A se stesso*[5], acea poezie epigrafică în care monologul interior este expresia puternicei crize dureroase prin care trecea autorul. Expresie concentrată a pesimismului leopardian, cîntul a atras pe poeţii noştri prin concizie, tensiune interioară şi faimă literară. Urmează îndeaproape, ca număr de traduceri, meditaţia *L'Infinito*[6], în care Leopardi exprimase un sistem nou lirico-filozofic al spaţiului, cu scopul de a găsi o relaţie mai exactă între „cosmos" şi propriul suflet. O altă idilă, *Alla luna*[7], a fost şi ea tradusă de mai multe ori, găsind, prin sentimentul elegiac al timpului deja trăit pe care-l exprimă, ecou în sufletul poeţilor noştri. „Marile idile" leopardiene *Le ricordanze*[8], *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*[9], *A. Silvia*[10], *Il Risorgimento*[11], la fel ca şi penultimul mare cînt leopardian *Il tramonto della luna*[12], n-au fost nici ele uitate. Din capodoperele lui

[5] Prima traducere îi aparţine lui Al. I. H[odoş] şi este publicată sub titlul *Vorbele din urmă* în „Fîntâna Blanduziei" din 1889, nr. 7, p. 1; acelaşi traducător dă o nouă versiune a cîntului cu titlul *Lui însuşi*, în „Viaţa" din 1895, nr. 12, p. 6, semnată H. (identificarea noastră); cîntul mai este tradus de D.[uiliu] Z.[amfirescu], cu titlul *Către sine însuşi*, în „Convorbiri literare" din 1891, nr. 12, p. 1089; de Gripen [G. D. Pencioiu], în „Românul literar" din 1891, nr. 17, p. 13, cu titlul *Sie însuşi*; şi de Radu D. Rosetti, sub titlul *Divina moarte*, în „Viaţa" din 1894, nr. 37, p. 5.

[6] Apare cu titlul *Infinitul* în traducerea lui D.[uiliu] Z.[amfirescu], în „Convorbiri literare", 1891, nr. 12, p. 1090; în cea a lui N. Basilescu tot în „Convorbiri literare", 1895, nr. 5, p. 524; şi în traducerea lui I.[on] G. [orun], în „Viaţa, 1894, nr. 51, p. 3. Ion Gorun va reproduce versiunea sa, cu titlul *Nesfîrşitul*, în „Pagini literare", 1899 nr. 20, p. 2, fără a o iscăli (identificarea ne aparţine).

[7] Apare în traducerea lui D.[uiliu] Z.[amfirescu], cu titlul *Către lună*, în „Convorbiri literare" din 1891, nr. 12, p. 1088—1089; în cea a lui M. A. Renert, cu titlul *La lună*, în „Revista ilustrată" din 1892, nr. 5, p. 78 (fără menţionarea traducătorului, dar identificat de noi dintr-o republicare a versiunii, sub titlul *Gazel*, în „Revista poporului" din 1906, nr. 5, p. 68); şi în proză, cu titlul *Lunei*, în „Adevărul ilustrat" din 1895, nr. 2264 (21), p. 6.

[8] Apărută cu titlul *Memoriile mele*, în traducerea lui Traian H. Pop, în „Familia" din 1887, nr. 1, p. 3—4.

[9] Tradusă de [Duiliu Zamfirescu] cu titlul *Cîntecul de noapte al unui păstor rătăcitor din Asia*, în „Convorbiri literare", 1893, nr. 12, p. 1036—1040; şi în proză, fără titlu, de P. Muşoiu, în „Povestea vieţii", 1900, nr. 3, p. 4—5.

[10] Apărută în traducerea lui [Duiliu Zamfirescu], cu titlul *Către Silvia*, în „Convorbiri literare" din 1893, nr. 12, p. 1034—1035.

[11] Tradusă în proză de P. Muşoiu, cu titlul *Reînviere*, în „Povestea vieţii" 1900, nr. 2, p. 2—3.

[12] Apărut în tradcerea lui D.[uiliu] Z.[amfirescu], sub titlul *Luna apune*, în „Ateneul român" din 1894, nr. 11, p. 798—800; şi în traducerea lui Crist. N. Dimitrescu, sub titlul *Apusul lunei*, în „Revista literară" din 1899, nr. 31, p. 493.

Leopardi lipsește doar *La ginestra*, testamentul literar al poetului, pe care nici un poet român din secolul trecut nu s-a încumentat s-o traducă [13].

Receptarea marii creații lirice leopardiene, în această perioadă, trebuie înțeleasă în primul rînd prin sensibilizarea gustului epocii în urma influenței covîrșitoare exercitate de Eminescu. De aceea, traducerile din Leopardi apar mai ales în revistele poeților eminescieni sau în reviste care, ca „Fântâna Blanduziei", se puneau sub patronajul direct al Luceafărului poeziei românești.

Singurul poet care a tradus sistematic și nu din imbold eminescian cînturile leopardiene a fost Duiliu Zamfirescu. Întrucît relațiile scriitorului român cu literatura italiană au fost deja studiate [14], ne mărginim să adăugăm că pentru Duiliu Zamfirescu, procesul creator al traducerii nu reprezintă decît o primă fază a pătrunderii poeziei leopardiene, care, așa cum au remarcat și alții [15], nu dă rezultatele cele mai fericite. Într-o fază ulterioară, ideile și chiar imaginile și metaforele leopardiene reapar involuntar sub condeiul poetului, ducînd la formulări artistice mai aproape de spiritul modelului uitat, într-un limbaj poetic superior traducerilor. Astfel, conceptul filozofic leopardian de impasibilitate a naturii, prezent în poezia tradusă *Canto notturno di un pastore errante dell'Asia*, apare în poezia originală *Iarna pe Dunăre* din ciclul *Imnuri păgîne* (1897), unde luna „strîmbă" și „proastă" asistă la zbuciumul fluviului, umanizat în lupta pentru a rupe „trupul gheții", „sub care brațele-i sînt prinse". Interesantă este reminiscența versurilor din cîntul tradus *A se stesso* („*il brutto poter che, ascoso, a comun danno impera*") în poezia cu titlu carduccian *La mormîntul lui Shelley* (scrisă de poetul român la Tivoli în 1898 și publicată în revista „Literatura și arta română", III, 1898—1899, p. 151): „O alcătuire a lumei acestii / Atît de neroadă și-atîta de goală, / În care sminteala și fapta nebună / E legea comună".

Ca și Duiliu Zamfirescu, marea majoritate a traducătorilor dovedesc prin versiunile oferite că nu au pătruns îndeajuns sensul adînc și abstract al meditației leopardiene. Mai mult, unii deviază de-a dreptul structura și sensul poeziilor, cum este cazul lui Radu D. Rosetti în traducerea cîntului *A se stesso*, sub titlul *Divina moarte*. Însăși schimbarea titlului mută accentul spiritului leopardian — de la meditația orgolioasă și sfidarea nimicniciei ce împresoară geniul uman la proslăvirea liniștii oferite omului de rînd de „divina moarte". Peste cinci ani, Radu D. Rosetti va scrie un sonet, intitulat *Tăcere* (publicat în „Pagini literare", 1899, nr. 22, p. 5), în care amintirea liniștii reținute din Leopardi apare ca unică soluție a agitatei existențe omenești. Este interesant de remarcat că primului catren de

---

[13] Au mai apărut: idila *Seara zilei de sărbătoare*, în traducerea lui D.[uiliu] Z.[amirescu], în „Convorbiri literare" din 1891, nr. 12, p. 1087 — 1088; cîntul *Imitazione*, traducere „în formă populară" sub titlul *Biata frunză*, în „Revista ilustrată" din 1891, nr. 1, p. 8; cîntul *Primul amor*, traducere în proză de S., în „Revista olteană" din 1892, nr. 1, p. 4—5; fragment din cîntul *Aspasia* tradus de A. Steuerman, în „Adevărul ilustrat" din 1896, nr. 38, p. 2; cîntul *Amorul și moartea*, în traducerea lui Christ. N. Dimitrescu, în „Revista literară" din 1899, nr. 18, p. 286—288; și cantona *All'Italia*, tradusă în proză de G. Tutoveanu sub titlul *La Italia*, în „Revista modernă" din 1901, nr. 10, p. 3.

[14] Alexandrina Mititelu, *Influența lui Leopardi și Carducci în poezia lui Duiliu Zamfirescu*, extras din „Studii italiene" IV, București, 1937.

[15] Const. N. Stănescu, *Duiliu Zamfirescu traducător din italienește*, extras din „Studii italiene" II, București, 1935.

evidentă inspirație tradițională, eminesciană, în care poetul pare a-și afla liniștea în sînul naturii, îi urmează versuri în spiritul cîntului leopardian *A se stesso* — puterea naturii de alinare a suferințelor omenești este doar o iluzie, numai moartea îi va oferi poetului „tăcerea" visată. Alți traducători (Christ. N. Dimitrescu, N. Basilescu) sînt într-atît de „transportați" de poeziile traduse, încît introduc în ele imagini întregi, strofe chiar, create de ei înșiși în marginea poeziei leopardiene.

Mai izbutite ne par traducerile lui Al. I. Hodoș (sau Ion Gorun) care, mai ales în a doua versiune a cîntului *A se stesso* și în traducerea *Infinitului*, se apropie întrucîtva de fondul liricii leopardiene. Sensul abstract al meditației din *Infinitul* îl cucerește într-atît, încît scrie el însuși o poezie *Ironie* (publicată în „Viața" 1894, nr. 52, p. 1, imediat după apariția traducerii), în care, într-o atmosferă asemănătoare, încearcă să exprime aceeași sete nepotolită a minții omenești de cunoaștere : „Cînd au tăcut în jur în mine toate / El se deșteaptă, gîndul singuratic / Și mă răpește-n mersul lui estatic, / . . . / Să merg, urmîndu-i mersul enigmatic / Să scotocesc cu el / . . . / Un înțeles din lumea asta . . .". În orice caz, mai ales stilistic, traducerile lui sînt superioare celorlalte, și chiar celor „literale ale lui Duiliu Zamfirescu. Astfel, „coda" poeziei *Infinitul* cunoaște în traducerea lui Ion Gorun o transpunere remarcabilă, prin frumusețea imaginii, și mai ales prin respectarea repartiției simetrice a accentelor din ultimul vers : „Și gîndul / Mi se înnecă în ăst potop fără margini / Și dulce mi-e să mă pierd în marea aceasta".

O apreciere estetică a tuturor acestor traduceri este dificilă. Deși majoritatea sînt transpuse într-o formă evident eminescienizantă (traducerile lui Traian H. Pop, G. D. Pencioiu, A. Steuerman, M. A. Renert), ele par scrise într-un limbaj incomparabil mai învechit, limba poeților minori îmbătrînind mult mai repede decît cea a poeților mari. De aceea, ca receptare directă, prin traduceri, opera lui Leopardi se oprește la planul conținutului de idei, stilul poetic leopardian negăsind încă în lirica noastră mijloacele expresive potrivite pentru a-l transpune cu fidelitate. Dacă receptarea mai profundă a lui Leopardi a fost posibilă la noi datorită apariției lui Eminescu în poezia românească, la rîndul ei, lirica leopardiană a stimulat prin motive și tonuri noi poezia imediat următoare marelui nostru romantic și a nuanțat discuțiile teoretice în jurul pesimismului eminescian și al epigonilor lui.

Paralel cu pătrunderea lui Leopardi prin traduceri, asistăm la o încercare de abordare critică a personalității marelui poet, mai ales sub aspectul pesimismului său[16]. Numele lui Leopardi apare în această lumină din ce în ce mai des în disputele literare ale epocii. Astfel Gherea, pentru a demonstra în studiul *Tendenționismul și tezismul în artă* (1887) că artistul este un produs al mediului natural și al celui social, invocă și exemplul romanticului italian. La fel ca mulți contemporani ai săi (St. C. Ioan, N. Petrașcu), necunoscînd în întregime opera poetului și sprijinindu-se mai ales pe legenda care făcuse din Leopardi un simbol al suferinței umane și al celei mai

[16] Nina Façon, *Gli studi leopardiani nella cultura romena*, extras din volumul *Atti del II Convegno internazionale leopardiano*, Recanati, 1967.

negre disperări[17], Gherea îl alătură filozofului german Schopenhauer, explicînd, de aceea, în mod greșit, în articolul *Decepționismul în literatura română* (1887), atitudinea lui Leopardi față de dezvoltarea conștiinței odată cu progresul omenirii. Romanticul italian, spre deosebire de pesimistul german, nu a văzut în conștiința nenorocirii o dovadă a inferiorității omului, ci dimpotrivă, afirmarea deplină a demnității umane. Confuzia fusese prevenită de marele critic italian De Sanctis, care în studiul *Schopenhauer e Leopardi* (scris în 1858 și publicat în volum în 1872) stabilise diferența între originea materialistă a pesimismului leopardian și cea idealistă a filozofiei schopenhaueriene.

În tendința de a găsi cauzele și mai ales formele pesimismului literar, criticii români au stabilit adevărate tipologii, din care nu lipsește desigur numele lui Leopardi. M. Strajan, în studiul *Importanța morală a poeziei și misiunea ei în zilele noastre* („Convorbiri literare, 1894, nr. 6, p. 481—504), distinge un pesimism vulgar, un pesimism social-politic (ca la Byron), un pesimism religios și, în sfîrșit, unul filozofic, „nobil și generos" (Leopardi și Leconte de Lisle). N. Petrașcu, în studiul *Mihail Eminescu* (1892), vorbește de un pesimism revoltat (Byron), de un pesimism „abătut" (Leopardi) și de un pesimism „fericit" (Lorm). Tot o sistematizare încearcă să realizeze G. D. Pencioiu în profilele literare dedicate lui Lenau și Robert Hamerling (publicate în „Revista olteană", 1889, nr. 1 și 1890, nr. 10—11), cînd distinge mai multe „ramuri", toate plecînd de la Byron, în pesimismul modern: există un pesimism sentimental (Lenau), deosebit de cel rațional (Leopardi, Eminescu) și de cel melancolic (Hamerling). Prietenul său, Traian Demetrescu, îi răspunde cu o altă tipologie stabilită în profilul literar dedicat doamnei Louise Ackermann („Revista olteană", 1889, nr. 4) și în cel dedicat lui M. Guyau („Revista independentă", 1890, nr. 1); pentru el există un pesimism de tip paseist (Eminescu), un pesimism total (Leopardi) și un pesimism revoltat, „activ" (L. Ackermann).

Se observă deja din studiile amintite că numele lui Leopardi, prin larga sa circulație, începe să devină termen de referință, alături de Byron, Lenau, în analiza creației poeților noștri, căci prin comparație, originalitatea acestora iese mai mult în relief. I. Găvănescul, pentru a combate în *Meditațiile lui Grigore Alecsandrescu* (apărut în „Vieața", 1895, nr. 24—30) ideea pesimismului poetului român, îl diferențiază net de Leopardi; Gherea ridiculizează în studiul *Pesimistul de la Soleni* (1886) pretențiile decepționiste ale lui Duiliu Zamfirescu, denumindu-l „leopardist"; tot el face distincția între decepționism și pesimism în studiul *A. Vlahuță* (1892) — ca și în altele — comparînd poezia lui Vlahuță *Cugetări* cu cîntul lui Leopardi *Amore e morte*; critic este și Delavrancea cînd, în articolul *O familie de poeți* („Lupta literară", 1887, nr. 1, p. 1—4), aducînd exemplul lui Leopardi, consideră accentele de ură și revoltă din poeziile lui Carol Scrob și ale Veronicăi Micle ca „declamatoare". Dar poetul care a fost cel mai des comparat cu Leopardi rămîne în mod firesc Eminescu. Astfel, Titu Maiorescu în studiul *Eminescu și poeziile lui* (1889) găsește analogii între cei doi poeți în concepția despre „prototipul" femeii iubite,

[17] v. și poezia lui A. Naum *Lui Leopardi*, apărută în „Convorbiri literare" din 1881, nr. 8, p. 316—318, profilul literar *Leopardi* de F. R.[obin] din „Fântâna Blanduziei" 1889, nr. 2, p. 3 și articolul *Giacomo Leopardi* de Tel.[eor], în „Foaia populară" din 1899, nr. 23, p. 6.

iar N. Petrașcu, în studiul amintit despre Eminescu, stabilește diferența între cei doi mari romantici, mai ales în privința atitudinii față de natură. Atît analogiile lui T. Maiorescu, cît și diferența observată de N. Petrașcu vor sta la baza numeroaselor studii din secolul nostru, închinate exclusiv celor doi mari poeți.

Discuțiile în jurul pesimismului leopardian nu au umbrit însă latura revoluționară, „risorgimentală", din opera poetului. Mai puțin prezentă în această perioadă, ea nu este totuși uitată, încît chiar Dobrogeanu-Gherea, care lega de obicei numele romanticului italian de cel mai negru pesimism, recunoaște în studiul *Artiștii-cetățeni* că „Leopardi e o dovadă strălucitoare de marea legătură dintre un genial poet și un mare cetățean" (în „Literatură și știință", tom. II, 1894, p. 14). În Transilvania, cu ocazia centenarului nașterii poetului, Tr. Mihai împletește latura revoluționară cu cea elegiacă în articolul comemorativ *Giacomo Leopardi* (apărut în „Tribuna" din 1898, nr. 133, p. 533). Cauzele „decepționismului" leopardian sînt aflate în starea politică decăzută a Italiei, în „durerea patriotică în fața ruinelor strămoșești". De aceea, conchide criticul român, „doinele și elegiile lui trăiesc și azi și nu vor pieri nicicînd din gura poporului italian, ca o moștenire scumpă și sfîntă".

În pragul secolului nostru, Leopardi, ca și întreaga mișcare romantică italiană, era împămîntenit în solul spiritual al poporului nostru, de vreme ce un român vorbea de „doinele" rămase moștenire generației sale. Cuvintele închid în mod semnificativ lungul drum al pătrunderii romantismului italian la noi, de la știri disparate, traduceri întîmplătoare, la transpunerea sistematică a marilor valori lirice, dramatice și filozofice și, în sfîrșit, la receptarea critică și teoretică. Ele punctează simbolic un ciclu în evoluția literaturii române, totdeauna receptivă la marile evenimente politice și literare europene, mai sensibilă la cele din țările latine.

CORNELIA ŞTEFĂNESCU

PRIME CONTACTE ALE ROMÂNILOR CU POEZIA LUI PAUL VERLAINE

Fişe de istorie literară[1]

Cercetarea metodică a periodicelor româneşti oferă posibilitatea descoperirii de date noi, sau mai puţin cunoscute, de precizări, cît şi de informaţii preţioase pentru determinarea viziunii asupra scriitorilor străini şi asupra operei lor în diferite etape ale literaturii române. În cazul lui Paul Verlaine, de la a cărui moarte s-au împlinit, în ianuarie 1976, optzeci de ani, rezultatul acestei întreprinderi poate sluji ca bază de pornire pentru viitoare studii de sinteză. Pînă în prezent nu cunoaştem decît cercetări parţiale, de tipul lucrării Irinei Eliade, *Ecouri folclorice în poezia lui Paul Verlaine* (1963), paginile semnate de N.N. Condeescu, prefaţă la volumul de *Versuri*, traducere G. Georgescu (1967), ori incursiunea în poezie, prin eseul de mai mare întindere, *Paul Verlaine* (1974), datorat tot unui poet, Victoria Ana Tăuşan. Lucrurile stau aşa, cu toate că mesajul liric, concentrat în volumele *Poèmes saturniens*, *Fêtes galantes*, *La bonne chanson*, *Romances sans paroles*, *Sagesse*, *Jadis et naguère*, cît şi numele poetului s-au bucurat de interes în cercurile noastre literare şi, implicit, în publicistica românească.

Revistele şi ziarele dintre 1880—1918, parcurse pînă la data definitivării textului de faţă, oferă pentru studierea lui Paul Verlaine trei tipuri de referinţe. Cele mai numeroase sînt articolele în care este dezbătută controversata existenţă a simbolismului la noi. Expresivitatea nuanţată şi tehnica de o subliniată individualitate a poeziei lui Verlaine s-au dovedit valoros ferment în discuţia pe această temă, în anii de iniţiere şi dezbateri teoretice ale curentului, la sfîrşitul secolului al XIX-lea şi în primele două decenii ale secolului al XX-lea. Asemenea texte sînt citate şi comentate în studiile de sinteză. *Literatura română la începutul secolului al XX-lea. 1900—1901. Publicaţii, grupări, curente* (1964), de D. Micu, *Simbolismul românesc* (1966), de Lidia Bote, *Opera lui Alexandru Macedonski* (1967), de Adrian Marino. De aceea, socotim că nu mai este oportun a insista asupra

---

[1] Articol realizat prin consultarea *Bibliografiei relaţiilor literaturii române cu literaturile străine (1859 — 1918)*, în curs de elaborare. Bibliografia, iniţiată de prof. dr. docent Zoe Dumitrescu-Buşulenga, este efectuată în Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", de către colectivul de literatură universală şi comparată, sub îndrumarea specialistului bibliograf prof. Ioan Lupu.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 219–227, Bucureşti, 1976.

lor, mulţumindu-ne a le remarca valoarea în stabilirea posibilelor relaţii, ori în definirea atitudinii comentatorului român, antrenat în dezbaterea unui curent literar, cu *multi*plele sale probleme, cît şi în receptarea operei unui mare scriitor. Reiese clar, prin urmare, cît de important este a cunoaşte poziţia lui Alexandru Macedonski faţă de muzicalitatea versului verlainean, în anii de pionierat ai simbolismului; de asemenea, contextul în care apare numele lui Paul Verlaine în scrierile teoretice ale poeţilor Mircea Demetriade, Aristide Cantilli, Ştefan Petică, I. M. Raşcu, punctul de vedere al criticului Raicu Ionescu-Rion, sintetizînd poziţia unui grup unitar constituit, vădit dezaprobator, ca cel de la „Evenimentul literar", ori al susţinătorului entuziast de la „Viaţa nouă", Ovid Densusianu; recunoaşterea talentului lui Verlaine de către Gherea, reacţia simpatizantului Sanielevici, surprinzătoarea preţuire a mereu contestatarului Caion, accepţia dată de „Viaţa românească" noutăţii lui Paul Verlaine, prin intermediul lui Ibrăileanu.

A doua categorie de referinţe o formează articolele scrise anume despre Paul Verlaine. În mod frecvent acestea se păstrează în limita unor evocări ocazionale, prilejuite fie de moartea poetului[2], fie de diferite comemorări[3]. Deşi medalioane, în care anecdota primează, ele nu sînt lipsite de informaţii ori de judecăţi de valoare. Revista „Lumea nouă literară şi ştiinţifică" este la zi, în 1896, cu bibliografia verlaineană. N. Petrescu-Comnen, în conferinţa sa, ţinută la „Societatea femeilor române" şi publicată în „Revista idealistă", expune viaţa şi opera lui Verlaine, privindu-le prin prisma curentelor literare franceze din secolul al XIX-lea, romantism, parnasianism, simbolism. După ce încearcă să-l circumscrie unui curent literar, enumerînd trăsături care ar îndreptăţi opţiunea, comentatorul român conchide: „[...] putem spune, cu riscul de a părea paradoxali, că ne găsim în faţa unui poet romantic, răsărit printre parnasieni de a căror influenţă se resimte toată opera sa, impresionat însă de bizarerii simboliste. Dar ceea ce este mai evident, mai incontestabil, este că poezia sa e una dintre cele mai personale şi mai puternice din cîte s-a scris în literatura franceză. El este poate cel mai sincer şi mai spontaneu poet al veacului al XIX-lea"[4].

Aceasta este o trăsătură comună judecăţilor emise la noi, în perioada cercetată, aceea de a i se recunoaşte poetului francez forţa creatoare, dincolo de orice limitare a tiparelor literare. Revista „Viaţa literară" îl defineşte pe Verlaine în 1906 drept „receptacolul multiplelor senzaţii care agită şi chiar turbură timpul nostru"[5]. Ştefan Constantinescu, la douăzeci de ani de la moartea poetului, completează obişnuitul portret cu caracterizări ale lui Anatole France, Catule Mendès, încheind patetic: „Sînt oameni, în care o epocă socială părea că cu tot dinadinsul grămădeşte întreaga fantastică simfonie a sensibilităţii omeneşti şi dă sărmanei inimi, cu sîngeroase

---

[2] *Impromptu. Paul Verlaine*, „Lumea nouă literară şi ştiinţifică", II (1896), nr. 12, p. 1—2. Text urmat de versurile *Sublim ori laş*, închinate lui Paul Verlaine, semnate Orion.

[3] N. Petrescu-Comnen, *Poetul Paul Verlaine. Viaţa şi operele sale*, „Revista idealistă", IV (1906), II, nr. 4, p. 15—27; A. M. B., *În jurul lui Paul Verlaine*, „Viaţa literară", I (1906), nr. 31, p. 3; Stelian I. Constantinescu, *Paul Verlaine*, „Farul", Dorohoi, I (1915), nr. 6—8, p. 89—93 („cu prilejul împlinirii a douăzeci de ani de la moartea lui: 22 ianuarie 1896—22 ianuarie 1916"); *Amintiri despre Paul Verlaine*, „Românul", VI (1916), nr. 8, p. 1—2.

[4] *Articolul citat*, p. 23.

[5] *Articolul citat*, p. 3.

[6] *Articolul citat*, p. 89.

strune, dureroasa poruncă: acum cîntă, cîntă..."[6]. După 1910 apar articole lipsite de semnificaţie[7]. Sînt însă şi altele, determinate fie de apariţia celui de-al doilea volum de opere postume[8], fie de vestea că soţia poetului îşi va încredinţa memoriile tiparului[9]. „Seara", publicaţie care s-a dovedit deosebit de atentă faţă de Verlaine, încunoştiinţează cititorul român despre părerile poetului asupra simbolismului şi decadentismului, traducînd fragmente din ancheta întreprinsă de Jules Huret[10] la „Echo de Paris" în 1891 asupra „evoluţiei literare". Un loc aparte poate fi acordat suitei de „cronici literare", publicate de Dragomirescu-Ranu în „Românul" din 1896[11]. Din cele şase „cronici", socotite drept prima cercetare de ansamblu a curentului simbolist la noi, poeziei lui Verlaine i se rezervă în ultimele cinci un spaţiu considerabil. Opera sa este citată şi comentată amplu, susţinută prin aprecierile unor reprezentanţi de seamă ai criticii franceze, în continuă confruntare cu teoriile lui Max Nordau, încît textul poate fi privit ca omagiu, sub forma unei documentate pledoarii, adus poetului chiar în anul morţii sale. Dealtfel, cea de-a şasea „cronică" a suitei amintite îi este în întregime dedicată, concepută ca un studiu asupra firii lui Verlaine, aşa cum anunţă chiar Dragomirescu-Ranu în „cronica" anterioară acesteia.

Interesantă sugestie de literatură comparată este articolul despre Traian Demetrescu, din „Revista idealistă", în care, în 1909[12], se fac apropieri şi diferenţieri între poezia *Linişte*, între „starea sufletească" pe care o degajă versurile poetului român şi „*Un grand sommeil noir*" de Paul Verlaine: „Acestei descrieri însă îi lipseşte întrucîtva partea afectivă, pe cînd în poezia lui Verlaine se observă tristeţea dezolantă, unită cu gravitatea. Ceva mai mult. Această tristeţe se desprinde chiar din forma în care poetul şi-o exprimă. Şi tocmai aceasta este nota personală a poeziilor lui Verlaine, armonia dintre ideile şi stările sufleteşti exprimate şi forma în care le exprimă." Asemenea relaţii sînt frecvente în analizele de mai tîrziu ale poeziei lui Arghezi, Bacovia, Anghel, Iosif, Elena Farago, Davidescu, Iorgulescu, Iacobescu, Goga, dar ele nu pot fi incluse în prezentarea de faţă, textele în care au apărut depăşind graniţele de timp propuse deocamdată spre cercetare.

Din cele trei categorii de referinţe la poezia lui Paul Verlaine, desprinse din bibliografia rezultată din primele contacte ale românilor cu lirica verlaineană, traducerile se vădesc sursă remarcabilă de sugestii. Parcurgerea organizată a publicisticii româneşti, pînă în 1918, corectează data celor dintîi versuri transpuse în limba noastră, repune în circulaţie nume de traducători şi titluri de reviste şi ziare, dezvăluie sensibilizarea şi, implicit, preferinţa scriitorilor noştri faţă de un anume gen de poezie ori cicluri de poezie din lirica poetului francez.

---

[7] D. Karnabatt, *Doi poeţi francezi: Edmond Rostand şi Paul Verlaine*, „Seara", I (1910), nr. 37, p. 1; T. V., *Din viaţa lui Paul Verlaine*, „Seara", II, (1911), nr. 437, p. 2; D. Karnabatt, *Statua lui Verlaine*, „Seara", II (1911), nr. 451, p. 1.

[8] *Operele postume ale lui Paul Verlaine*, „Flacăra", II (1913), nr. 42, p. 336.

[9] *Actualităţi literare*, „Seara", III (1912), nr. 890, p. 1.

[10] Jules Huret, *Paul Verlaine şi simbolismul*, „Seara", IV (1914), nr. 1619, p. 1 (după *Enquête sur l'évolution littéraire*, Paris, Charpentier, 1913).

[11] Dragomirescu-Ranu, *Cronica literară*, „Românul", XL (1896), ediţia III, nr. 457, p. 2—3; nr. 465, p. 2—3; nr. 472, p. 2—3; nr. 480, p. 2—3; nr. 489, p. 2—3; nr. 499, p. 2—3.

[12] N. Zaharia, *Traian Demetrescu*, „Revista idealistă", VII (1909), nr. 10—11—12, p. 106—108.

Este știut că față de romantism, simbolismul a pătruns mai greu la noi. Motivele încetinirii ritmului de preluare a acestei literaturi au format subiectul uneia dintre „mențiunile critice" ale lui Perpessicius[13]. Argumentele lui G. Călinescu din *Istoria literaturii române*[14] și ale lui Perpessicius[15] din articolul semnalat mai sus, prețioase contribuții pentru cunoașterea influenței lui Verlaine asupra simbolismului românesc, împing receptarea liricii verlainene în primul deceniu al secolului al XX-lea. Faptul că au fost descoperite prin foiletarea revistelor și ziarelor trei poezii, traduse la sfîrșitul secolului al XIX-lea, în 1894, 1896 și 1897, este în măsură să solicite pe cercetătorul preocupat de acest subiect. Este vorba de poeziile *Mandolina*[16], *În surdină*[17] și *Cîntec*[18], meritul celei dintîi traduceri, depistate pînă în prezent, revenind unei publicații gălățene. Dealtfel, provincia a promovat în epocă poezia lui Verlaine[19]. Menționăm în mod deosebit contribuția ziarelor „Românul" din Arad și „Unirea" din Blaj[20], ca pe încă un argument care probează multilaterala deschidere spre noutate a publicațiilor din Transilvania.

În ceea ce privește datarea traducerilor, Lidia Bote face o trimitere în bloc la revistele din cercul lui Macedonski și la cele de sub directa lui influență, care au publicat între 1887 și 1904 pe Baudelaire, Rimbaud, Verlaine, Mallarmé[21]. Dintre revistele citate, în intervalul de timp propus de cercetătoare, numele lui Verlaine apare în 1900, la „Revista literară"[22] și în 1904 la „Analele literare, politice și științifice"[23]. Acest început de secol XX, cînd „Revista literară" deschide prin tălmăcirea lui G.G. Costilian seria traducerilor din *Chanson d'automne*, adaugă încă o mărturie în stare să ateste reducerea distanțelor dintre impunerea lui Verlaine în lumea literară franceză și receptarea operei sale la noi. Tot Lidia Bote, care a avut

---

[13] Perpessicius, *Mențiuni critice. Traducerile din simboliști francezi*, „Revista Fundațiilor", serie nouă, XII (1945), nr. 4, p. 794—805.

[14] G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, București, Fundația pentru literatură, 1941, p. 605.

[15] Articolul citat, p. 794.

[16] *Mandolina*, „Dunărenii", Galați, I (1894), nr. 2, p. 58, după *Mandoline. Fêtes galantes*, traducere Ernest Istrati.

[17] *În surdină*, „Lumea nouă literară și științifică", II (1896), nr. 16, p. 2, după *En sourdine. Fêtes galantes*, traducere Gordon [= G. V. Botez].

[18] *Cîntec*, „Foaie pentru toți", I (1897), nr. 52, p. 485, după *Ariettes oubliées IX. Romances sans paroles*, traducere I. C. Transilvăneanu.

[19] *Luna albește*, „Arta", Iași, I (1903), nr. 1, p. 4, (după *La bonne chanson VI*); *După trei ani*, „Arta", Iași, I (1904), nr. 2, p. 11—12, după *Après trois ans*, *Poèmes saturniens*, ambele traduse de Gordon; *Rugăciune*, „Muscelul", Cîmpulung, I (1907), nr. 2, p. 1—2, după *Sagesse II (I)*, traducere D. Nanu; *Privește*... „Dunărea de jos", Galați, I (1909), nr. 5, p. 1, după *Green. Aquarelles. Romances sans paroles*, traducere C. Z. Buzdugan; *Dahlia*, „Zorile", Iași, I (1914), nr. 1, p. 5, după *Un Dahlia. Poèmes saturniens*, traducere Octav Ștefănescu; *Romanță fără cuvinte*, „România viitoare", Ploiești, III (1916), nr. 4, p. 1, după *Ariettes oubliées V. Romances sans paroles*, traducere Const. T. Stoika.

[20] *Cîntec de toamnă*, „Românul", Arad, I (1911), nr. 225, p. 6, traducere Floridor; *Nocturnă*, „Unirea", Blașiu, XXII (1912), nr. 28, p. 4, traducere C. Seche, ambele după *Chanson d'automne. Paysages tristes V. Poèmes saturniens*.

[21] Lidia Bote, *op. cit.*, p. 240.

[22] *Cînt de toamnă*, „Revista literară", XXI (1900), nr. 15, p. 23, traducere G. G. Costilian.

[23] *Colocviu sentimental*, „Analele literare, politice și științifice", I (1904), nr. 4—5, p. 417, după *Colloque sentimental. Fêtes galantes*; *Cîntecul toamnei*, ibidem, p. 422, ambele traduse de Mircea Demetriad.

în vedere simbolismul românesc, privit în ansamblul problematicii sale şi nu pe Verlaine în mod special, precizează că primii care l-au popularizat pe poetul francez în România au fost D. Anghel şi St. O. Iosif, precedîndu-l pe Mircea Demetriad[24]. Cercetătoarea s-a gîndit, desigur, atît la numărul titlurilor, cît şi la faptul că cei doi poeţi au arătat destulă constanţă, încredinţînd „Convorbirilor literare" şi „Sămănătorului"[25] versuri din *Fêtes galantes*, *Poèmes saturniens*, *La bonne chanson*, *Romances sans paroles*, pe care le grupează în 1903 în volumul de sine stătător, *Traduceri din Paul Verlaine*, însoţindu-l de o entuziastă prefaţă. Printre altele, ei relatează aici cum au ajuns la aceste traduceri : „Într-o dimineaţă curată de iunie [de la Dumbrăveni], nu ştiu cum ne-am pomenit citind din Verlaine. Pe scaunele lungi, stînd alături, sub streaşina unui tei, citeam cu glas tare şi sufletele noastre se înţelegeau, uimite de atîta frumuseţe. Cuvintele veneau de la sine ca să se alcătuiască în vers şi astfel s-a închegat întîia traducere, urmată apoi de seria întreagă"[26].

Gestul lui D. Anghel şi St. O. Iosif de a-l populariza pe Verlaine chiar prin intermediul publicaţiilor care, în principiu, se opun formulei novatoare a simbolismului, nu este o excepţie la vremea respectivă. În paginile „Sămănătorului", de exemplu, mai publică N. Budurescu[27] şi Mihail Petrov[28], iar în reviste de netă orientare tradiţionalistă, ca „Viaţa literară", apar în interpretarea Elenei Farago, versuri din *La bonne chanson*, intitulate *Secerişul*. Aceasta este una din cele trei poezii din lirica lui Verlaine, pe care

---

[24] Lidia Bote, *op. cit.*, p. 143.

[25] *Amorul sfărimat*, „Convorbiri literare", XXXVI (1902), nr. 8, p. 754, după *L'Amour par terre. Fêtes galantes*; *Cînd răsare luceafărul*, ibidem, p. 755 şi „Sămănătorul", II (1903) nr. 7, p. 111, după *L'Heure du berger. Poèmes saturniens*; *Alean*, „Convorbiri literare", ibidem, p. 755 şi „Sămănătorul", idem, p. 112; *Cîntec pribeag*, „Convorbiri literare", ibidem, p. 756, după *Ariettes oubliées V. Romances sans paroles*; *Green*, „Convorbiri literare", ibidem, p. 756, după *Green. Aquarelles. Romances sans paroles*; *Epitalam de vară*, „Convorbiri literare", ibidem, p. 757 şi „Sămănătorul", ibidem, p. 112, după *La bonne chanson* XIX; *Nu este aşa?...* „Convorbiri literare", ibidem, nr. 10, p. 896—897 şi „Sămănătorul", ibidem, nr. 10, p. 159, după *La bonne chanson XVII*; *Albastră-i zarea*, „Convorbiri literare", ibidem, p. 897, după *Sagesse III (VI)*; *Sărbătoarea pîinii*, „Sămănătorul", I (1902), nr. 27, p. 15 şi „Lumea nouă", I (1911), nr. 7, p. 49, după *Sagesse III (XXI)*; *În parcul vechi de zile...* „Sămănătorul", ibidem, p. 15—16, după *Colloque sentimental. Fêtes galantes*; *„Somn negru s-a-ntins"*, „Convorbiri literare", XXXVII (1903), nr. 1, p. 31, după *Sagesse III (V)*, în volum : *Melancolie*; *„Amurgu-aruncă cea din urmă pară..."*, „Convorbiri literare", ibidem, p. 31—32, după *Promenade sentimentale. Poèmes saturniens*, în volum : *Amurg*; *„Pe cale nenorocul un călăreţ mascat..."*, „Convorbiri literare", ibidem, p. 32—33, după *Sagesse I (I)*; *Angelus*, „Convorbiri literare", ibidem, nr. 6, p. 484—485, după *L'Angelus du matin. Jadis et naguère*; *În surdină*, „Convorbiri literare", ibidem, p. 485—486; *Caterinca*, „Convorbiri literare", ibidem, p. 486—487, după *Epigrammes II (VI)*; *Marco*, „Sămănătorul", II (1903), nr. 6, p. 91—92, după *Marco. Poèmes saturniens*; *Drumul meu*, „Sămănătorul", ibidem, p. 92, după *La bonne chanson*; *În codru*. „Sămănătorul", ibidem, nr. 10, p. 158—159, după *Dans les bois. Poèmes saturniens*; *Scrisoarea*, „Sămănătorul", ibidem, nr. 16, p. 245, după *La bonne chanson X*.

[26] D. Anghel şi St. O. Iosif. *Traduceri din Paul Verlaine*, Bucureşti, ed. Minerva, [1903], p. 4—5.

[27] *Cîntec de toamnă*, „Sămănătorul", VIII (1909), nr. 8, p. 175, traducere N. Budu [rescu]; *Serenadă*, ibidem, nr. 10, p. 209, după *Sérénade. Poèmes saturniens*, republicată în „Insula", I (1912), nr. 2, p. 6.

[28] *În parcul singuratic...*, „Sămănătorul", VIII (1909), nr. 44, p. 875. după *Colloque sentimental. Fêtes galantes*; *Privighetoarea*, ibidem, IX (1910), nr. 8, p. 123.

poeta le publică mai întîi în reviste literare, în 1906[29], semnînd, cînd cu numele întreg, cînd cu pseudonimul Fatma. Ele sînt incluse ulterior în volumul din 1921, *Traduceri libere și Reminiscențe din Emil Verhaeren, Henri de Regnier, Paul Verlaine, Sully Prudhomme, Edmond Haraucourt.*

Perseverent în a traduce din opera lui Verlaine este și Const. T. Stoika[30]. Mort de foarte tînăr, el nu are însă răgazul să-și alcătuiască personal volumul. Cînd apare totuși acest volum, în 1973, traducerile din Verlaine sînt enumerate doar în fișa bibliografică, ca și cele din Baudelaire, Sully Prudhomme, Racine, José Santos Chocano, Uhland, Péladan, Horațiu, Lucrețiu.

În schimb, Perpessicius, cînd întocmește în 1930 volumul lui D. Iacobescu intitulat *Quasi*, inserează în sumar printre versurile dintre 1893—1913, și unica traducere, publicată inițial în „Noua revistă română"[31]. La Mihail Iorgulescu este altă situație. Din cele patru titluri: *Singurătate* (după *Un grand sommeil noir. Sagesse III* (*V*), *Singurătate* (după *Ariettes oubliées III. Romances sans paroles*), *Privighetoarea* (după *Le rossignol. Poèmes saturniens*) și *Amor din parc* (după *L'Amour par terre. Fêtes galantes*), reprezentînd în volumul *Versuri* (*1907—1912*), publicat în 1915, contribuția acestuia la cunoașterea lui Verlaine la noi, unul singur a fost localizat în publicistică pînă în prezent[32].

Cu cele trei traduceri, din 1910[33], după *Le livre posthume*, M. Em. Procopiu semnalează cititorului român un volum apărut abia în 1903, dar, concomitent, publică și interpretarea pe care o dă el celei de-a treia, *Ariette oubliée*[34], interpretată cu doi ani înainte de Mihail Iorgulescu.

Au mai tradus din Paul Verlaine, dar nu atît de susținut ca în cazurile de mai sus, Radu D. Rosetti, Caion, Zarand, N. Mihail, N. Hagiescu, Cezar T. Stoika, Raul Teodorescu, A. Petrino. Dacă unii dintre traducători încearcă să dea versiune personală poeziilor deja puse în circulație la noi[35],

---

[29] *Amintirei*, „Revista noastră", II (1906), nr. 2, p. 18, după *Nevermore. Poèmes saturniens*, traducere de Fatma, în volum: *Întîiul „da"*; *Vom zîmbi de-a pururi...*, ibidem, nr. 8, p. 120—121, după *La bonne chanson XVII*, în volum: *Vom zîmbi*; *Secerișul*, „Viața literară", I (1906), nr. 15, p. 7, după *La bonne chanson I*, traducere Elena Farago-Fatma.

[30] *Green*, „Viața nouă", VIII (1912), nr. 12—13, p. 238; *Interior*, ibidem, nr. 14—16, p. 291—292, după *Intérieur. Jadis et naguère*; *Princesse Bérénice*, ibidem, nr. 17, p. 309, după *Princesse Bérénice. Jadis et naguère; Femeie și pisică*, „Flacăra", II (1913), nr. 2, p. 17, după *Femme et chatte. Poèmes saturniens*; *Romanță fără cuvinte*, „Noua revistă română", 1913, vol. XIII, nr. 20, p. 303, republicată în „România viitoare", Ploiești, III (1916), nr. 4, p. 1.

[31] *Plimbare*, „Noua revistă română", 1913, vol. XIII, nr. 12, p. 181, după *A la promenade. Fêtes galantes.*

[32] *Singurătate*, „Neamul românesc literar", I (1908), nr. 4, p. 283.

[33] *O, de ce plîngi?* „Minerva literară, ilustrată", I (1910), nr. 50, p. 3, după *Fragments II. Le livre postume*, reluată în *Universul literar*, XXVII (1910), nr. 30, p. 5; *Cînd voi muri*, „Universul literar", XXVII (1910), nr. 42, p. 3, după *Fragments I. Le livre posthume*; *De ce iubești?* „Minerva literară, ilustrată", II (1911), nr. 75, p. 3, după *Fragments III. Le livre posthume.*

[34] *Strofe*, „Minerva literară ilustrată", II (1910), nr. 55, p. 8, reluare în „Universul literar", XXVII (1910), nr. 45, p. 7.

[35] *Sentimentală*, „Revista noastră", III (1907), nr. 2, p. 20, după *Colloque sentimental. Fêtes galantes*, traducere Radu D. Rosetti; *La picioarele lui Crist*, „Românul literar", VIII (1909), nr. 8—10, p. 64—65, după *Sagesse II* (*I*), traducere de Valeria Dragomir [= Caion]; *Singurătate*, „Falanga literară și artistică I", I (1910), nr. 50, p. 7, după *Sagesse III* (*V*), traducere de Zarand; *Romanță fără cuvinte*, „Noi pagini literare", I (1913), nr. 9, p. 106, după *Ariettes oubliées V. Romances sans paroles*, traducere de N. Hagiescu; *Green*, „Noua revistă română", 1914, vol. XVI, nr. 16, p. 221, după *Green. Aquarelles. Romances sans paroles*, traducere de Raul Teodorescu.

alţii, dimpotrivă, apelează la texte cărora nu li s-au găsit pînă la data respectivă echivalenţe în limba română[36].

Expunerea de faţă a impus identificarea textului românesc, întrucît simpla înregistrare de titluri nu este întotdeauna concludentă pentru recunoaşterea originalului. Uneori, aceleiaşi poezii, în cazul cînd Verlaine s-a fixat el însuşi asupra titlului, ca de exemplu *Colloque sentimental*, i se dau titluri care variază de la un traducător la altul : *În parcul vechi de zile...* (D. Anghel— St. O. Iosif), *Colocviu sentimental* (Mircea Demetriad), *Sentimentală* (Radu D. Rosetti), *În parcul singuratic* (Mihail Petrov). Situaţia este şi mai complicată atunci cînd Verlaine îşi numerotează poeziile cîte unui ciclu şi cînd, în locul titlului, sumarul volumelor sale înregistrează cel dintîi vers. Dintre românii care s-au îndeletnicit, în primele trei decenii de contact cu lirica verlaineană, cu tălmăcirea ei, numai Anghel şi Iosif au respectat formula poetului francez. Dar şi cei doi poeţi români o menţin temporar, deoarece în volum renunţă să mai reproducă cel dintîi vers, aşa cum au făcut-o în „Convorbiri literare" : prin urmare, „*Somn negru s-a-ntins*" apare sub titlul *Melancolie*, iar „*Amurgu-arunca cea din urmă pară*"— *Amurg*. Verlaineanul „*Un grand sommeil noir*" devine în interpretarea lui C.Z. Buzdugan *Tăcere* şi a lui Zarand *Singurătate*. Exemplele pot fi înmulţite. Nu insistăm asupra lor, deoarece fiecare trimitere bibliografică este însoţită de date orientative. Operaţia de identificare a avut însă meritul de a ne atrage atenţia asupra interesului arătat de traducătorii români, mai ales pentru cîteva poezii : *Green*, *Colloque sentimental*, „*Le piano qui baise une maine frêle*", „*Un grand sommeil noir*", „*Il pleure dans mon cœur*", „*O, mon Dieu, vous m'avez blessé d'amour*". Dar cea mai mare frecvenţă o înregistrează *Chanson d'automne*. Frecvenţa este cu atît mai surprinzătoare cu cît din cauza „armoniilor aliterante imitative, proprii limbii franceze", cum observă necruţător Perpessicius[37], textul este „aproape intraductibil". Totuşi, cutezanţa traducătorilor români de a se confrunta cu urzeala fascinantă a acestei muzici, delicate şi subtile, nu este de neluat în seamă. Reproducînd aici cele zece variante[38],

---

[36] *Çavitri*, „Universul literar", XXVIII (1911), nr. 7, p. 4, după *Çavitri. Poèmes saturniens*, traducere N. Mihail ; *Morţilor*, „Viaţa literară", I (1914), nr. 2, p. 4, după *Les vaincus IV Jadis et naguère*, traducere Cezar T. Stoika ; *Poeme în proză, I, Florile artificiale*, „Poezia religioasă, socială", I (1915), nr. 6—7, p. 30 ; *Reculegere*, ibidem, nr. 10—13, p. 46, după *Circonception. Jadis et naguère*, traducere A. Petrino.

[37] Perpessicius, *Articolul citat*, p. 800 ; în epocă, o critică aspră la adresa modului cum se fac traducerile din opera lui Verlaine este datorată lui Caion : *Pe trepiede false...*, , „*Românul* , XLVII (1903), nr. 121, p. 121—122.

[38] „Prelungitele suspine / Ca tomnatici violine / Ce-n durere scot, / Inima încet-mi-apasă / Şi-n tăcere-apoi mă lasă / Îngropat de tot... / Tot din mine se înnecă, / Peptu-mi obosit se pleacă / Ceasul răsunînd / Şi-atunci venindu-mi în minte / Zilele de mai-nainte /Mă deştept plîngînd. / Plîngînd, zbor pe-aripi de vînturi / Şi-alintat de negre cînturi, / Lin plutesc mereu ; / Ici şi colo mă tot poartă / Şi mă duc, ca foaia moartă / La mormîntul meu". (*Cînt de toamnă*, „Revista literară", XXI (1900), nr. 15, p. 23, „elegie", traducere G. G. Costilian) ; „Cînd toamna revine / Cu-aceleaşi suspine / Cu glas plîngător, / Durerea m-apasă / Şi-n inimă-mi lasă / Un dor. / Şi cînd d-un glas tainic / Mînat paşnic jalnic / Prin veştedul crîng, / De vremuri senine / Aminte îmi vine / Şi plîng. / Ca frunza cea moartă, / Ce vîntul o poartă / Tîrînd-o mereu, Aşa în a mea cale / Purtat sînt cu jale / Şi eu..." (*Cîntec de toamnă*, „Românul", XLVII (1903), nr. 129—131, p. 184 şi „Noi pagini literare", I (1913), nr. 13, p. 148, traducerea Sofronie Ivanovici ; „Cu hohotiri / Plînsori subţiri / De dulci viori / Al toamnei ton / Stins monoton / Îmi dă fiori. / Cînd ore bat, / Pal, sufocat / Că timpi se strîng / De ani uitaţi / Şi regretaţi / Încep să plîng. / Duc viaţa mea / De ici colea / Că şi eu sînt / În ăst convoi / De moarte foi, / O frunză-n

în majoritate exerciții stîngace, încărcate de detalii inutile, și totuși unele dezvăluind sensibilitate în înțelegerea ambianței, exprimate cu accente proprii, ne putem da seama ce ecouri au avut în publicistica românească, din 1900, data celei dintîi traduceri a elegiei *Chanson d'automne*, tînguitoarele acorduri ale toamnei din poezia lui Verlaine. Variantele pun în lumină diversitatea de viziune a traducătorilor, tehnica lor și, mai mult decît orice, capacitatea asimilării a ceea ce reprezintă noul, cutezanța cunoașterii, caracteristică oricărei etape de dezvoltare a literaturii noastre.

Fără a minimaliza valoarea elegiei *Chanson d'automne*, ne punem întrebarea de ce nu a fost tradusă în această perioadă celebra poemă *Art poétique*, mai ales că, socotită un „credo" de către generația tînără, preceptele ei constituie unul dintre punctele esențiale de reper ale discuțiilor purtate la noi în jurul simbolismului și al lui Paul Verlaine. Dacă încercăm a pune în balanță ceea ce au tradus scriitorii noștri, în anii dintre 1894 și 1916, interval în care au fost depistate titlurile semnalate în cercetarea de față, și opera lui Verlaine, în totalitatea ei, este evident că aceștia ocolesc scenele

---

vînt !" (*Cîntecul toamnei*), „Analele literare, politice și științifice", I (1904), nr. 4—5, p. 422 (traducere Mircea Demetriad); „Al toamnei clare / Triste vioare / Tînguitoare / În mine-nvie / Melancolie / Ucigătoare. / Ucis de ele / Și pal de jele / Cînd clipi se string, / Vremi din nainte / Mi-apar în minte / Și plîng și plîng ... / M-oi duce și eu / Cu vîntul greu / Care mă poartă / De ici-coleà / Cum ar purtà / O frunză moartă..." (*Cîntec de toamnă*, „Spre ideal", I (1904), nr. 9, p. 132—133, traducere Leonte Iliescu); „Triste suspine / De violine / În toamna sumbră, / Jalea-mi mărește / Și lîncezește / Inima-n umbră. / Noaptea pe lună / Cînd palid sună / Ora agale, / Mi-aduc aminte / De zile sfinte / Și plîng de jale. / Și las pămîntul, / Mă duc ca vîntul / Care mă poartă, / În depărtare / Din zare-n zare / Ca frunza moartă". (*Cîntec de toamnă*, „Universul literar", XXV (1907), nr. 48, p. 7, traducere I. Frăgar [= I. M. Rașcu]); „Cîntecul toamnei / Ca de vioară / Mă-nfioară / Și-n suflet pare / Că simt ascunsă / Grea întristare... / Ea mă cuprinde / Și dureroasă / Vremea frumoasă / Moartă în crîng / Mi-o amintește / Doar ca să plîng. / Vîntul mă prinde / În rătăcire / Și-n nesimțire / El mă tot poartă / Cum ar purta: / Frunza moartă" (*Cîntec de toamnă*, „Universul literar", XXV (1908), nr. 48, p. 2, traducere Ricard Ioan Ditrich); „Ca lungi fiori / De pe viori / Se desprinde / Al toamnei glas / Ce pas cu pas / Mă cuprinde / Și tremurînd / Și palid, cînd / Ceasul sună, / Plîng chiar nevrut, / Timpul trecut, / Cu vremea bună. / Și merg mereu, / Iar vîntul greu, / Mă tot poartă, De ici, colea, / Întocmai ca, / Frunza moartă." (*Cîntec de toamnă*, „Sămănătorul", VIII (1909), nr. 8, p. 175, traducere N. Budu [rescu]) ; „Prelungile plînsuri / din violinele / toamnei tîrzii, / umplu colinele / și barbar îmi rup / inima fișii. / Cu totul slăbit, / pe față-ofilit, / cînd ornicul bate, / trist mi-amintesc / Ce zile-am trăit / și-un plîns mă străbate. / Și-n voie mă las / vicleanului vînt / lin să mă poarte / dintr-un loc în loc, / asemenea / frunzelor moarte." (*Cîntec de toamnă*, „Românul", Arad, I (1911), nr. 225, p. 6, traducere Floridor); „Cu vaete lungi / De sumbre viori / Toamna răsări / Și peptul mă doare / De-o langoare turburătoare. / Toate sucombă, / Și par violete, / În inima nopții, / Ca dup-un complot; / Pămîntul pare, / O catacombă. / Aminte-mi-aduc, / De vremuri apuse / Și-a plînge nu pot / Și-atuncea m-avînt, / În protivnicul vînt, / Care mă mînă, / Din loc în loc, / Subt praporul lunei / Asemenea unei / Frunze de soc". (*Nocturnă*. „Unirea", Blasiu, XXII (1912), nr. 28, p. 4, traducere C. Seche); „Al toamnei plîns / Duios și strîns / și vibrator, / Pătrunde-ncet, / Ca un regret / Chinuitor. / Îndurerat, / Pribeag, uitat, / Îmi amintesc / De-un timp trecut / De-un vis pierdut. / Și mă trudesc / ... Și-n trist amurg / Din ochi îmi curg / Lacrimi, ușor; / Ca frunza-n vînt / Purtat eu sînt / De tristu-mi dor..." (*Cîntec de toamnă*, „Critica", X (1915), nr. 24—27, p. 6, traducere de Const. Nutzescu).

de dragoste brutale, ca de exemplu *Chant d'amour brutal*, *Lassitude*, poezia oraşelor, *Croquis parisien*, *Effet de nuit*, *Nocturne parisien*, versurile încărcate de ironie de tipul *L'Enterrement*, *Monsieur Prudhomme*. De asemenea, cu cîteva excepţii, ei nu acordă atenţie poeziei convertirii din ciclul *Sagesse*. Se concentrează, în schimb, asupra momentului caracteristic reveriei verlainiene, a cărei esenţă o marchează versul din *Kaléidoscope* : „Un instant à la fois très vague et très aigu". Cititorul român este familiarizat cu peisajul fantomatic, datorat orelor incerte ale amurgurilor şi ale zorilor, ceţurilor, stărilor sufleteşti de nelinişte, amintirilor, visărilor, melancoliei. Traducătorii, în majoritate poeţi de formaţie simbolistă, se orientează în aceste prime contacte cu lirica lui Verlaine spre receptarea realităţii printr-un ecran de aparenţe, de ceţuri şi de reverii, temă frecventată de poetul francez şi specifică simbolismului, prin filiera căruia opera sa a pătruns la început în circuitul literaturii române.

TATIANA MALIŢA and EDITH TAUBERG

ECHOES OF RUSSIAN PROGRESSIVE LITERATURE IN C. STERE'S NOVEL "ON THE EVE OF THE REVOLUTION"

Numerous are the ways in which the cultural values created, by a people find a response in the culture of the other peoples, seeking their path to the golden heritage of the world's spirituality. Among the cultural values which tend to belong to all humanity a significant place is held by those materalized into literary productions. Translations have always facilitated the diffusion of great literary and cultural-social events. Yet this is only one of the ways in which a people comes to know the literature written in a foreign laguage and its advanced mesage.

It is not seldom that one finds, in the works of outstanding scholars, echoes of writings published elsewhere, which impressed them by their generous ideas, ardent, tumultuous talent, profound knowledge of life, or great artistry. This manner of receiving a foreign literature can round out the picture a reader will draw on te basis of a translation, perfect though that may be, since a foreign literary production, having passed through the elevated thought of one's fellow citizen, comes closer to the reader in space and, occasionally, in time.

In this respect, Constantin Stere (1865—1936)[1] has the merit of contributing towards a deeper knowledge of personalities, ideas and literary works belonging, primarily, to Rusian culture, but well known far beyond the boundaries of their country.

---

[1] Constantin Stere was a Romanian politician and writer. He attended secondary school in Russia. In his early youth he joined the Narodnaya Volys party, and for his activity in this party he was arrested and sent to Siberia, where he met V. I. Lenin. After some hard years spent there he come to Romania. In 1896, on graduating from the university, he settled at Ploieşti, and in 1898 he was appointed university professor at Jassy, where in 1906 he founded with Iancu Botez and Garabet Ibrăileanu the review "Viaţa românească" (Romanian life) in which he conducted an extensive journalistic activity. In the last years of his life Stere retired to Bucov, on the Teleajen river, when he dictated his vast novel *On the Eve of the Revolution*. Writing about this eight volume novel, Ov. S. Crohmălniceanu says that "they were regarded as memoirs in disguise (which, in fact, they were)". (*Literatura română intre cele două războaie mondiale*) (Romanian Literature Between the Two World Wars), Bucharest, 1972, vol. I, p. 378. About Constantin Stere see: Octav Botez, *Citeva note asupra romancierului* (A Few Notes on the Novelist), in "Viaţa românească", 1937, no. 1—3; G. Călinescu, *Istoria literaturii române, Compendiu* (History of a Romanian Literature. An Outline), Editura pentru literatură, 1968; *Istoria literaturii române* (History of Romanian Literature), Bucharest, 1973, vol. III , pp. 638, 641—644, 971, 973; Ov. S. Crohmălniceanu, loc. cit.; E. Lovinescu, *Scrieri* (Writings), Bucharest, 1973, vol. IV, pp. 61, 62, 63, 202—205, 206, 228, 232, 248, 254, 354, 380; Gheorghe Stere, *Constantin Stere*, in ,,Manuscriptum", nr. 3, 1975, pp. 151—152.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 229-234, Bucureşti, 1976.

The life of Constantin Stere is divided into two great phases. He spent his childhood and adolescence in the Russia of the great 19th-century social unrest, and his mature years in the early 20th-century Romania.

The life of Vania Răutu, the hero of the saga novel *On the Eve of the Revolution* written by Stere between 1932 and 1936[2], is roughly coextensive with the author's and, like it, reflects the influence of the Russian phase on the latter's formation. The echoes of Russian literature are, in this light, quite natural and, in some places, even conspicuous. References are made in the novel to proeminent Russian poets and prose-writers, such as Pushkin, Nadson, Nekrasov, Saltykov-Shchedrin, Gleb Uspenski, Dostoevski, Lev Tolstoy, Korolenko, Alexandr Ostrovski, and to critics such as Dobrolyubov, Pisarev and Mikhailovski. But most of Stere's attention is directed to the work of Chernyshevski and Turgenev, which played a decisive part in his formation. The author speaks of the influence of Russian culture upon his hero : „Having passed through the Russian schools and having absorbed the intellectual currents and, particularly, the revolutionary ideology of a vast and mighty empire, he had become used, in the political struggle as well as in the purely intellectual vision, to considering things in a world framework" (vol. VI, 2nd edition, Adevărul, Bucharest, p. 304). In the course of the novel Stere more than once returns to the idea of the important influence exerted by the Russian revolutionaries upon the life of his hero. Thus, Vania Răutu says that „he got his culture in the Russian's schools", and „the ideology he took from their intellectuals and revolutionaries while he was in Siberia" (vol. VIII, p. 380)

In our paper we shall examine only some of the echoes of Russian culture that the democratic writer Constantin Stere voiced in Romania in the years when fascism was preparing to seize power. As the action of the novel takes place in two countries, the author is enabled to acquaint his Romanian reader with the way in which works by writers like Turgenev and Chernyshevski were received in their own country and with how they came to be known, understood and even assimilated by another culture, Romanian culture. The novel *On the Eve of the Revolution* has introduced several Romanian generations to the problems of the 1860's in Russia and to other multiple literary manifestations. Thus, the author speaks about „the intellectual movement known as 'the sixty-ists', that is the generation of the sixties, immortalized in the writings of Turgenev and known by the nickname he devised in the novel 'Fathers and Sons' — the so inadequate one of *nihilism*" (vol. II, p.46). Refering to the same work by Turgenev, Stere points out that "a rebellious current came to be known abroad by the ill-suited name of 'nihilism' " (vol. II, p. 167) — a current which paved the way for "the time when a terrible explosion, bloody fighting, a fearful convulsion, shaking the whole of Russia to its foundations" carried out "the process of destroying the old order" (vol. II, p. 255), as had been forecast in the letter from the Executive Committee

---

[2] Constantin Stere, *În preajma revoluției* (On the Eve of the Revolution), Vols. I—VIII 1932—1936, Editura Adevărul: *Prolog: Smaranda Theodorovna* (Prologue: Smaranda Theodorova) vol. I, 1931, *Copilăria și adolescența lui Vania Răutu* (The Childhoopd and Adolescence of Vania Răutu), vol. II, 1931; *Lutul* (The Clay), vol. III, 1932; *Hotarul* (The Border), vol. VI, 1933; *Nostalgii* (Nostalgies), vol. V, 1934; *Ciubărești* (The Ciubărești), vol. VI, 1935; *În ajun* (On the Eve), vol. VII, 1935; *Uraganul* (The Hurricane), vol. VIII, 1936.

of the "Narodnaya Volya" party sent to Czar Alexander III after March 1st, 1881 (the day of the attempt in the life of Czar Alexander II).

Since the period of Russian reforms egendered, as Ettore Lo Gatto puts it "not only great problems, but also great artists"[3], it is only natural that great Russian authors like Turgenev and Chernyshevski should be extensively presented in Constantin Stere's eight volumes. And since their work, the disputes occasioned by the publication of certain writings and the influence they exerted are viewed in the perspective of a later century, Stere's notations and assessments may prove more objective than those which accompanied the first Romanian translations.

Stere also has the merit of popularizing other works, which were translated into Romanian only after August 23rd, 1944. Such is the case of Turgenev's novel *On the Eve* and of Chernyshevski's well known master's thesis *Aesthetic Relations of Art to Reality*. Also, even some of the works translated before assumed, thanks to Stere's vision, a different perspective for the Romanian reader. Thus, while Panait Mușoiu wrote that "Turgenev's nihilist, Bazarov, the chief character in *Fathers and Sons*, is an idiot"[4], Stere describes Vassili Vasilievich Sakharov, the preceptor of Vania Răutu, with esteem and affection, precisely because he was "an austere discipline of Bazarov" (vol. II, p. 48). Moreover, Stere points out that "in the legal journalism of Russia, the young people who did not come from the privileged classes, known as the *raznochinsti*, were in those times electrified primarily by a relentless, impetuous critic who was the real theoretician of Bazarov's nihilism — Dimitri Ivanovich Pisarev" (vol. II, p. 173)[5].

In fact the author, while describing the literary debates held in the circles of revolutionary-minded youth, does not fail to acquaint the Romanian reader with the ideological struggle sparked off in Russia by Turgenev's novels *Fathers and Sons* and *On the Eve*.

Thus, some characters in Stere's novel *On the Eve of the Revolution* voice the views of Pisarev, while others express those of his opponents[6].

---

[3] Ettore Lo Gatto, *Histoire de la littérature russe des origines à nos jours*, Bruges, 1965, p. 355.

[4] N. C. Chernyshevski, *Ce-i de făcut?* (What Is to Be Done?) translated by Panait Mușoiu, vol. I, *Introducere* (Introduction), Bucharest, 1894, p. 3. This characterization of the ,,hero is taken from Maksim Alekscyevich Antonovich, the critic of the review ,,Sovremennik". See, too, M. Kitch, *Constantin Stere and Romanian Populism*, in ,,The Slavonic and East European Review", no. 131, aprilie, 1975, p. 255.

[5] See I. S. Turgenev, *Părinți și copii* (Fathers and Sons), Bucharest, Editura pentru literatură, 1962, foreword by Tatiana Nicolescu, p. XXII.

[6] ,,In the name of reason, Pisarev waged a fierce war on all the inherited beliefs which, naturelly, could only be superstitions and prejudices".

,,All that can be crushed", he (Ion Prestea) repeated after his idol, has to be crushed. What can withstand the attack of reason and science will justify its own existance. What flies to bits will be were rubble without cohesion. At any rate, in order to destroy all superstition and prejudice we must strike in every direction, at all the survivals of the past, so that only what can live may remain standing. No evil can come out of that".

' But, objected Vania Răutu' before striking we are induty bound to see whether the past has not handed down to us something worthy of preservation. We can't assume the moral responsability for chaotic destruction' (vol. II, p. 174).

' Duty? I con't recognize any duty, said Ion Prestea somberly: I have no moral responsibility for having been cast out into life. I owe nothing to anyone. And my work justifies my demandes to the limit of my abilities.

In actual fact, the Romanian reader was able to learn of Turgenev's *On the Eve* only through Stere's novel (if we leave aside some other, foreign, sources, which were not available to the general public), because the first Romanian translation appeared in 1951.

Stere acquaints us with the disputes generated in Russia by te principal characters depicted in *On the Eve* — Insarov and Elena, also by noting the young revolutionaries' views on the novel.

In the presentation of Turgenev's book to the circle of which Vania Răutu was a member, one easily recognizes te theses expressed by Dobrolyubov in his well-known article on the novel (vol. II, p. 242), *When Will the Day Come?* We think it is not accidental that the last-but-one volume of Stere's novel is entitled, like Turgenev's book, *On the Eve*, while the last volume describes the revolution.

Another work by Turgenev, much smaller in size but with a great influence upon many revolutionaries, is the poem in prose *The Threshold.* In his novel Stere describes how Russia's revolutionary received this poem and gives an abridged translation of it (vol. II, pp. 195—196). It is interesting to note that although Turgenev's *Poems in Prose* had three Romanian translations prior to August 23rd, 1944 (*Poeme în proză*, Buzău, 1901; *Poezii în proză*, Lugoj, 1908; *Poeme în proză*, Bucharest, 1909), none of them includes the poem *On the Threshold.*

Stere remarks that this poem used to be recited upon the setting-up of a revolutionary cell, after which the young revolutionary would shout like Turgenev's young revolutionary[7] "We are ready !" (vol. II, pp. 195—196).

We think it is not devoid of interest to make a few remarks on the way in which Stere abridged and adapted the poem. Turgenev's heroine is a Russian : "In front of the high threshold stands a girl... A young Russian". In his novel Stere speaks merely of "a young girl". "On The threshold stands a young girl", hence a young revolutionary who can belong to any nation.

Turgenev writes : "A terrible cold comes out of that deep darkness ; and along with the glacial breath, a muffled voice is heard from the bottomless abyss of the building"— an image evocative of a Russian winter. Stere abridges : "in the deep of darkness there sounded a glacial, low voice", and the local atmosphere, of a frosty Siberian winter, is thus lost. It is also significant that the Romanian writer omitted the passage where the revolutionary girl is warned that the most distressing thing that may happen — if she embarks on the path of revolution—would be the col-

---

' But don't you recognize at least philosophy or art? Haven't Plato or Raphael given anything to mankind, and even to you? asked Moise Roitman calmly.

' Philosophy? Fiddlesticks, good for tickling eunuchs. And above all of Raphael's work I prize a new pair of boots which would keep the cold and damp off my feet, and Raphael's women, both the holy and the unholy, are good only for hysterical or romantic ladies, and, to illustrate his thesis, Ion Prestea suggestively raised his foot, showing a hole in his sole : ,,Nature, he went on, is no temple or picture gallery, it's a workshop and laboratory, and man justifies his existence only by his individual value, as proved by his useful work" (vol. II, p. 174—175).

[7] I. S. Turgenev, *Pragul* (The Thershold), in *Opere* (Works), vol. 10, 1961, Romanian translation by Ștefana Velisar-Teodoreanu and Isabella Dumbravă, pp. 214—215.

lapse of the ideal for which she did not hesitate to sacrifice her life. Here is the omitted passage : " 'And do you know', he said at last, 'that you may lose your faith, that you may cease to believe in what you now believe, that you may realize you have erred and have uselessly wasted your young life?' "

It may be that by skipping these lines Stere wished to emphasize the fact that young people joining a revolutionary movement are usually characterized by a boundless enthusiasm which leaves no room for doubt, hesitation or regret. Such young people are Vania Răutu and his friends. In the difficult moment when Vania had been driven out of his parent's home, where no one shared his ideals, "he saw before his eyes only that narrow gate in the mysterious wall through which he was called by a deep, grave voice from the darkness, like the maiden in Turgenev's poem" (vol. II, p. 226).

The young people in Vania's circle show a profound understanding of Turgenev's work as a whole, not only of its social aspects. There are, for instance, some references to the theme of love in Turgenev's books (vol. IV, pp. 19 and 84). In this respect, it should be mentioned, we think, that Turgenev is also admired by Stere's young Romanian intellectual woman Ivonna Vasilescu, who is a great reader of Russian literature. She says; "Turgenev is a friend who reads a woman's heart, gets into its most secret recesses and, with delicacy and warm friendship, seeks to explain to her what is taking place in her own soul, to come to her aid... I know of no other poet possessed of so much charm, for he is able to love a woman for her own sake, not for his" (vol. VII, p. 178). Ivonna Vasilescu, the wife of a cabinet minister in bourgeois Romania, is manifestly sensitive to other facets of Turgenev's work than those which appealed to the revolutionaries.

A few parallels can be drawn between the fate of Stere's work and that of Turgenev's. Both of them inspirited, through their writings, a generation of revolutionaries, who understood the march of history better than they did. Many Russian revolutionaries of the sixties went to Siberia inspirited by Bazarov and by the maiden in *The Threshold*, while many Romanian Communists were attracted to the way of life and struggle of such characters as Undina, Gioconda, Vania Răutu, or Artamon Danilov — a name under which C. Stere rather transparently described the leader of the socialist revolution, V.I. Lenin[8].

★

Of capital importance for the evolution of Vania Răutu, C. Stere's autobiographical hero, and of many other revolutionaries was contact with the work of another Russian writer, the revolutionary democrat N.G. Chernyshevski. Thus, Vania says that „Chernyshevski's famous novel *What Is To Be Done?* shook the ideas and beliefs he had till then accepted as unshakeable truths" (vol. II, p. 129).

The revolutionary's life outlook, as described by Undina — herself a revolutionary issued from among the highest Russian aristocracy —

[8] E. Lovinescu writes : „the illustrious Lenin, who appears under the name of Artamon Danilov. " *Istoria literaturii române* (History of Romanian Literature). Editura Socec, 1937, p. 225.

and as envisaged by Stere's hero is but a direct echo of the views and ideals of Rakhmetov, Chernyshevski's hero. Undina is convinced that "a revolutionary must always be prepared for the supreme sacrifice. He may have ... neither personal happiness, love, nor poetry, not only lest his own sacrifice be made difficult, but that others be spared sufferings" (vol. II, p. 39).

Like the characters in Chernyshevski's novel, the young people in Vania's circle set up a "commune" where all property is communalized (vol. II, p. 238). Like Chernyshevski's hero, the political prisoner Vania Răutu contracs a fictitious marriage, enabling his wife to obtain a passport and shake off her parent's tutelage. The Romanian hero points out the reasons for his action: "After the publication of Chernyshevski's *What Is To Be Done?*, a fictitious marriage is in Russia the usual means of overcoming the various difficulties arising from the Passport Act" (vol. II, p. 181). And later on, when the group of political exiles including Vania is taken by ship to Siberia, they sing "the usual melancholy songs of the revolutionary circles... Chernyshevski's melancholy song among them" (vol. III, p. 272).

It is, we think, interesting to note that during the half century between the first Romanian translation of *What Is To Be Done?*, by Panait Mușoiu (Part I in 1894, and the whole novel in 1909), and the one published in 1951, the only extensive references to Chernyshevski and his novel are those found in Stere's book.

And Stere did more than that, he revived interest in Chernyshevski's aesthetic position, in his attitude to art in general and to literature in particular (vol. IV, pp. 72—73 and *passim*). This aesthetic position in favour of committed art is fully illustrated in the novel *On the Eve of the Revolution*.

While the murky wave of fascism was raising in Germany, feverishly preparing the Crystal Night and the death camps, Stere described, with abhorrence and indignation, the pogroms staged by the tsarist *Okhrana* (vol. VII, p. 26)[9].

In the light of all this, the present lines are meant now, thirty years after the death of Constantin Stere, as a tribute to the man who has enriched Romanian literature with a book which, as G. Călinescu wrote, "possesses something of Gogol's sure-handedness"[10].

---

[9] Ov. S. Crohmălniceanu writes about volume VIII: .,... *The Hurricane* contains not a few horrifying pages evoking the revolution of 1905. The film of the Odessa pogrom and the ' pacification' of the rebellious villages in the Russian Empire is an awful documentary, composed with an undeniable force of expression", *op. cit.*, p. 387.

[10] *Istoria literaturii române. Compendiu* (History of Romanian Literature. An Outline), Editura pentru literatură, 1968, p. 296.

MICHAELA ŞCHIOPU

VERGA E ALTRI NARRATORI VERISTI TRADOTTI IN ROMANIA

Agli albori del verismo in Italia, la letteratura rumena si trovava in una sua fase ascendente, di aperta e avida recettività rispetto a tutto quello che si creava e si discuteva nei paesi di più lunga e grande tradizione letteraria. Il nuovo realismo francese, Zola e Maupassant, come anche i grandi scrittori russi, tedeschi, inglesi e nordici, affermati come realisti, erano molto tradotti e conosciuti. Per di più, si discuteva largamente sul significato del "naturalismo", sulla nuova tendenza scientifica e oggettiva della letteratura a diventare un documento della realtà umana, anche la piu umile. Il legame tra la letteratura italiana e quella rumena si faceva di solito tramite la letteratura francese, oppure nella Transilvania grazie alle informazioni e alle opere tradotte dal tedesco e dall'ungherese.

E' significativo però che intorno agli anni '80, apparsero sui periodici rumeni una serie di articoli programmatici, che facilitarono cosi l'introduzione del termine „verismo", e la diffusione poi della letteratura come tale. Dobbiamo ad Angelo de Gubernatis, grande amico del nostro paese e attente propagatore della letteratura italiana in Romania (come anche della letteratura rumena in Italia), un interessante studio sul movimento letterario in Italia fra il 1870 e il 1877, apparso da noi nel 1878[1]. Lo storico italiano mette in risalto appunto la nuova letteratura di osservazione, che si stava sviluppando in Italia sulle orme del Manzoni, sottolineando la cambiata congiuntura economica e politica del paese. Il classicismo si spegneva mentre si compiva l'unità dell'Italia, propizia a far spuntare le diverse caratteristiche delle province, che tendevano a manifestarsi anche sul piano letterario. La retorica e la banalità vengono sostituite dall'osservazione diretta, cioè "l'espressione di un pensiero che corrisponda allo stato sociale e intellettuale del nostro tempo, abbandonando la finzione". De Gubernatis crea anche un termine letterario, caratteristico per la giovane generazione, cioè il "romanzo giudiziario", la storia reale, la confessione scritta con sincerità (per esempio le memorie, le corrsipondenze, le autobiografie). I veri seguaci di Manzoni non sono quegli scrittori che sulla scia di W. Scott o di Al. Dumas hanno diffuso un volgare romanzo "storico" all'italiano, ma quelli che hanno capito lo spirito manzoniano, la semplicità, la chiarezza e il naturale della sua prosa. Definitoria per la nuova letteratura italiana (vengono citati i nomi di : De Amicis, S. Farina,

[1] Angelo de Gubernatis, *Mişcarea literară în Italia (1870—1877)* (*Il movimento letterario in Italia*), "Românul", 1878, 6 ian., articolo tradotto in rumeno da Fr. Damé.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 235-242, Bucureşti, 1976.

6—c. 1122

A. Ghislanzoni, A. Barrilli, G. Gallina, P. Cossa) sarebbe, secondo De Gubernatis "un'arte che non fosse il privilegio della finzione e della poesia, ma al contrario quello della filosofia e della scienza". Presso a poco siamo nel mare del pensiero realistico, anzi naturalistico.

E' stato forse l'interesse per Zola a provocare nel 1881 la traduzione dell'importante studio di De Sanctis sullo scrittore francese[2]. Per noi invece é un buon inizio della diffusione del verismo in Romania. Il più grande critico dell'Italia, l'arduo difensore della "nuova letteratura", di grande impegno civico, non sarà così uno sconosciuto quando nel 1883, lo stesso giornale : "Românul", pubblicherà un suo necrologo. Notiamo la prontezza con cui si fece la presentazione di questo saggio tanto importante anche per lo sviluppo del verismo nell'Italia stessa (in Italia apparve nel 1879).

Dobbiamo sottolineare perciò alcune idee riguardanti la teoria del realismo, il cui inizio, De Sanctis come De Gubernatis, lo vedeva nella scrittura del Manzoni. Quello che contava era l'intreccio dell'analisi psichica con l'ambiente storico (il calare dell'uomo nella realtà della sua natura psichica e del suo ambiente storico), che supponeva la creazione di un nuovo ideale di vita. Interessante per noi sarà la formula del De Sanctis concernente questo nuovo ideale, "più conforme alla natura e alla scienza", staccato dalla retorica e dalla pura finzione. Per lui, realismo vuol dire progresso, perchè la parola dev'essere "un pugnale, e non una maschera", e lo stile (specialmente lo stile di Zola) "senza velo". Essere realista come uno scienziato e idealista come un poeta, significava far arte maschile (di qui la somiglianza fra Zola e Dante). Il critico italiano ammira nell'arte di Zola l'espressione artistica di quegli stati di semicoscienza che sottraggono l'uomo alla sua volontà, dunque all'azione, lasciandolo vittima della sua eredità e temperamento (il *fatum* dell'esistenza). Conclusione da notare del suo studio sarà la considerazione del reale solo come materia prima, come base, che deve diventare edificio grazie alla trasformazione artistica.

Una casuale circonstanza storico-letteraria ha favorizzato l'apparizione nel 1882, sullo stesso giornale di popolarità abbastanza grande : "Românul", dell'articolo di Marc Monnier, *La letteratura contemporanea in Italia* [3]. Il periodo discusso si riferisce alla letteratura italiana fra il 1873 e il 1883, ed è per la prima volta che si pronunzia nel nostro paese la parola "verismo". Però, dato che il commentatore è un francese (si tratta di un libro di Amedée Roux, presentato da Monnier), c'è la tendenza di qualificare il verismo come una stretta imitazione del naturalismo, considerando che Zola ha avuto un successo più grande in Italia che in Francia. "In Sicilia", si dice, "c'è una inondazione dello zolismo, una malattia che passò dai romantici ai poeti lirici". L'autore conchiude che nell'attuale stato della letteratura italiana (con i citati autori S. Farina e Ed. De Amicis), non si rilevò alcun grande nome, perchè „si è aspettato troppo dalla risurrezione politica dell'Italia", mentre la società italiana tardava a costituirsi come tale".

---

[2] De Sanctis, *Emile Zola*, "Românul", 1881, 27—28 iulie, 29 iulie, traduzione non firmata.

[3] Marc Monnier, *Literatura contemporană în Italia*, "Românul", 1882, 20 noiembrie, p. 1043, traduzione secondo "Les Débats".

Prima di indagare fra i nomi dei veristi che circolavano tradotti alla fine del XIX secolo, vogliamo analizzare soprattutto la frequenza con cui appare il nome di Verga, il simbolo stesso del verismo. E' il merito di un giornale di cultura italiana: "Trebuinciosul", che diffondeva nel nostro paese la letteratura italiana contemporanea, di aver tradotto e presentato ai lettori rumeni una novella di Verga, nel 1883, intitolata *X* ("Trebuinciosul", 1883, nr. 1, p. 6—7). Non era questa una novella rappresentativa[4] per il verismo di Verga, però la sua presenza in Romania è abbastanza anticipata nell'epoca. Nel giornale "Trebuinciosul" in quell'anno si pubblicava moltissimo De Amicis, E. Castelnuovo, cioè scrittori di tradizione manzoniana, non definitivamente ancorati nel verismo. Sono piccole prose di eroismo militare o di intrighi amorosi, dall'ambianza cittadina dell'epoca. Solo nel 1884 apparve nel "Telegraful român", e c'è da notare il grande ruolo delle pubblicazioni transilvane a promuovere le traduzioni dai veristi, la novella *Mondo piccino* [5] (*Lume mică*, "Telegraful român", 1884, nr. 99—100), tradotta da I.S. Spartali. La data dell'apparizione della novella verghiana in Italia, coincide press'a poco con la sua traduzione in Romania, presentandoci ora il mondo povero e oscuro dei paesani italiani, su di cui pesano le fatalità della vita e della morte. Obbligato a lavorare presso suo padre ma lontano di casa, l'eroe della novella non conoscerà mai nè sua madre, nè sua sorella, ma vivrà nella speranza di vederle. La fama di Verga però sarà sempre attribuita alla sua novella, fatta poi dramma nel 1884: *La Cavalleria rusticana*, che fu tradotta per la prima volta in Romania nel 1892, nella "Revista ilustrată", da Oscar Schachowski (*Cavalleria rustica* (*Onoarea ţărănească*), "Revista ilustrată", 1892, nr. 4, p. 59—62; nr. 5, p. 73—75). Il testo del dramma viene rispettato e tradotto con fedeltà, col sottotitolo: *Scene popolari siciliane in un atto.* Si dice che la fortuna di questo dramma risieda di più nell'opera con lo stesso nome la cui musica fu scritta da Mascagni. Come hanno sottolineato però anche i commentatori nostrani, c'era la perfetta fusione tra la musica e l'azione che assicurò la fama dell'opera, implicando nella stessa misura i caratteri del verismo musicale e letterario italiano. Nel 1891, la cantatrice Darclée insieme ad una compagnia di musici italiani, rappresentarono l'opera al Teatro Nazionale, ad un anno distanza della sua prima in Italia (nel nostro repertorio fu iscritta nella stagione 1896—1897). Sul "Românul" apparivano cronache ammirative tanto per la musica: "chiara, calorosa ed eminamente scenica", quanto per la struttura drammatica letteraria: "Una semplice scena di gelosia che finisce col coltello, come devono avvenire moltissime in Italia, diventa qui per la concisione, la naturalezza e la maniera stretta con cui viene condotta, per la forza drammatica che ne sviluppa, una piccola tragedia di villaggio". (M. Cochen, "Românul", 1891, 19 aprilie). L'anno seguente, cioè nel 1892 al Nazionale si rappresentava col titolo: *Onore paesano*, il dramma nella traduzione di un nostro grande attore, Grigore Ventura. Notiamo che fu l'uno dei primi drammi veristi rappresentati, insieme ai lavori di P. Cossa e Giacometti. Seguiranno poi nel repertorio del Nazionale

[4] Si tratta di una novella di amore romantico e misterioso, dal mondo cittadino, apparsa nel 1877 nel volume *Primavera e altri racconti.*

[5] La stessa novella aparirà nel "Cronica", 1903, nr. 678, sempre tradotta da I. S. Spartali.

anche Rovetta (1897), Giacosa (1899), moltissimo Bracco, R. Simoni, C. Bertolazzi e Marco Praga, la cui opera è considerata da un commentatore, molto affine allo spirito del pubblico rumeno.

La Cavalleria conosce altre versioni in rumeno solo nel 1901, quando M. Dragomirescu, pubblica una traduzione su "Convorbiri literare" (*Cinste țărănească*, "Convorbiri literare", 1901, nr. 12, p. 1074—1095). Interessante da notare che la novella fu tradotta solo nel 1907, per la prima volta su "Drapelul" (Cavaleria rusticană, "Drapelul", Lugoj, 1907, nr. 13 e nr. 14, tradotta da Mircea de la Mare) e poi un'altra versione su "Minerva" (*Cavaleria rusticană*, "Minerva", 1911, nr. 1045, novella tradotta da Elena I. Perieţeanu), in una versione linguistica non tanto curata. Nel 1909, quando un giornale, sempre della Transilvania, "Tribuna" (Arad), ci presenta il dramma col titolo : *Santuzza, scene dalla vita del popolo di Sicilia*, ("Tribuna", Arad, 1909, nr. 44, nr. 46—47, traduzione di Ilie Marin), una piccola notizia qualifica il testo come : l'uno dei più conosciuti drammi italiani". "Ma", scrive il traduttore, "neanche i nostrí drammi popolari mostrano un ingegno teatrale superiore". Considerando la *Cavalleria rusticana* un dramma popolare, dalla cui azione e personaggi possiamo conoscere la vita del popolo italiano, il traduttore lo situa involontariamente forse nel verismo, ma lo giudica erronatamente dal punto di vista artistico, al livello medio dei drammi popolari rumeni.

Le sopradette considerazioni sono però casuali. Il nome di Verga era stato già pronunciato nella nostra critica letteraria, come il capo e il rappresentante del verismo, appunto da Iorga che conosceva la letteratura italiana, anzi dichiarava di averne imparato la lingua sulle opere di Verga. Nel 1890, su "Lupta", Iorga pubblicava una serie di articoli riguardanti il realismo, in cui faceva delle osservazioni su Flaubert, Zola, Tolstoi. Ad un certo momento indaga anche il verismo italiano, riferendosi all'ultimo libro di Verga : *Mastro Don Gesualdo* (apparso nel 1889). Cercando la nota specifica del verismo, Iorga trova che Verga : "è un pessimista, ma di un pessimismo più mite però, più dolce, senza quella rassegnazione selvaggia e sprezzante che caratterizza i realisti francesi. Si tratta dunque di un'altra estetica" ("Lupta", 1890, nr. 1128, p. 2—3).

Oltre la *Cavalleria rusticana*, nel 1909 si tradurrà anche il piccolo racconto drammatico : *La caccia al lupo* (*O vînătoare de lupi*, "Noua revistă română", 1909, nr. 5, p. 76—79, traduzione di N. Zaharia), in cui c'è la stessa ardente gelosia per l'amante della moglie, che sostiene il rapido intreccio.

La diffusione di Verga nel nostro paese include durante questo periodo ancora qualche titolo di novella. Nel 1896, un giornale di Timișoara pubblica la novella *L'ultima giornata* (*Cea din urmă zi*, "Dreptatea", 1896, nr. 266, p. 1—3, traduzione di (at.), commovente storia di un vagabondo suicida che si urta all'impassibilità degli uomini e alla loro indifferenza per la miseria e le sofferenze dei simili. C'è il contrappunto tra la miseria dell'essere umano povero, solo e vecchio, e l'allegria dei giovani che cantano all'amicizia e al vino (un *leit-motiv* della *Cavalleria*). La novella appariva in Italia nel 1883, nel volume *Per le vie*, insieme ad un'altra novella : *Epopea spicciola*, tradotta da noi solo nel 1909 (*Epopee scurtă*, "Tribuna", Arad, 1909, nr. 107, traduzione di P. Robescu). Qui c'è la fatalità e la miseria della guerra con gli svizzeri che pesa sempre sui poveri disgraziati paesani italiani.

Non conosciamo nessuna traduzione dei romanzi, o delle grandi novelle (come *Nedda* per esempio). Ma ci rallegra la presenza de la novella *La lupa*, tradotta nel 1897 da I.S. Spartali (*Lupoaica*, "Revista poporului", 1897, nr. 4—5, p. 52—54). La traduzione è molto ben fatta, e la novella, una delle più belle e intense opere di Verga, segna davvero un momento importante nella diffusione del verismo, insieme alla traduzione di: *Jeli, il pastore*, avvenuta in volume separato. Dall'opera di osservazione mondana si tradurrà anche la novella: *Commedia di salotto* nel 1892 [6] e il romanzo: *Tigre reale*[7].

Fra i più tradotti narratori italiani nell'epoca, sono i nomi degli scrittori d'appendice quelli che abbondano, come per esempio Fr. Mastriani, maestro riconosciuto di M. Serao, collaboratore alla rivista "Roma", Carolina Invernizio, creatrice di una letteratura schematica ma anche un po' patologica, C. Tronconi, G. Molinieri. Enrico Castelnuovo, collaboratore alla collezione: "Le serate italiane, letture per famiglie", oppure il dottore Paolo Mantegazza, hanno una certa celebrità nel nostro paese. Mantegazza anzi è moltissimo tradotto per quei suoi numerosi trattati, tra scientifici e divulgativi sull'*Arte di amare*, sulla *Fisiologia dell'amore*, perchè questo scrittore medico, l'uno dei primi creatori di un laboratore di patologia generale e di una società d'antropologia a Milano, era la più viva personificazione dell'arte diventata scienza. E'presente anche come scrittore di novelle e specialmente di leggende sui fiori. Neera, scrittrice verista apprezzata da Croce, ma anche militante sul piano sociale per una nuova e più moderna condizione della donna, è presente pure lei con le sue novelle e romanzi [8], ma anche con piccole prose che puntano sulle preoccupazioni e le obbligazioni sociali della donna. L'emancipazione, la morale, il dovere, l'onestà, il lavoro come base della vita, sono cose discusse con impegno e passione nella sua opera, come negli articoli sociali [9].

La vena pedagogica di questi scrittori del verismo cittadino, si personifica meglio nella figura di De Amicis, uno fra i più tradotti scrittori italiani. E non solo la sua celebre opera, *Cuore*, fu molto diffusa nell nostro paese ma anche i suoi scritti, di viaggio, piccole novelle e storie dai volumi *La vita militare* o *La Carrozza di tutti*, moraleggianti e commuoventi. Diceva Holban di lui ("Revista idealistă", 1908, nr. 3, pag. 260), che senza essere un genio, era il più conosciuto e popolare scrittore d'Italia, un ottimista che scriveva libri utili e istruttivi.

Se torniamo ora a vedere quali sono i veristi che, dopo Verga hanno circolato di più nelle pubblicazioni rumene, troviamo alcuni nomi, ma scarsamente rappresentati in quanto alle traduzioni. Spiccano solo le due grandi scrittrici, M. Serao e G. Deledda, che furono veramente molto tradotte, specialmente in Transilvania (il primato lo detiene "Gazeta Transilvaniei", poi "Românul" (Arad) e "Tribuna" (Arad). Luigi Capuana, che insieme a Verga fu il fondatore e il teorico della corrente, è rappresentato con alcune storie, come per esempio una fiaba dal volume *Il regno delle fate* (1883) (*Banul găurit*, "Tribuna", 1884, nr. 175, p. 698; nr. 176, pag.

---

[6] Nel volume: *Nuvelle, 1001 nuvele.*

[7] G. Verga, *Fire de tigroaică*, Biblioteca Minervei, 1909, traduzione di Isabela Sadoveanu.

[8] Neera, *După nuntă*, *Greşeala unei femei oneste* (1899), *Casa Neagră* (1899).

[9] Da vedere gli articoli tradotti sul "Trebuinciosul", 1883, alla rubrica: Igiena e Morale, Dizionario di Igiena per le famiglie.

702), poi solo intorno al 1912 — 1914 alcune storie e novelle del volume *Passa l'amore*. Farina fu tradotto per la prima volta nel 1914 (*Valetul de pică*, "Universul literar", 1914, nr. 34—nr. 44), R. Fucini con una piccola fiaba popolare nel 1910 (*Femeia leneșă*, "Minerva literară ilustrată", 1910, nr. 59 pag. 12, traduzione di Radu-Milcov), e N. Misasi nel 1886 e 1889 sempre sulla "Gazeta Transilvaniei" (*Fratele Toma eremitulă*, "Gazeta Transilvaniei", 1886, nr. 265—266; *Lupul*, "Gazeta Transilvaniei", 1889, nr. 282—286). Le due novelle di Misasi esprimono il vigore e l'intensità della vita paesana calabrese, in un linguaggio senza fioriture o sentimentalismo, sulla linea del verismo verghiano. Possiamo dire che le due novelle insieme a quelle di Verga, sono la vera voce del verismo italiano, non cittadino, non mondano, che circolò nei periodici di Romania alla fine del secolo XIX.

Deledda e Serao furono tradotte, dopo il 1900, quando alcuni dei nostri traduttori e critici si provavano a presentare qualchevolta la stato della letteratura italiana. C'è un articolo di V. Anestin, *La letteratura italiana attuale* [10], in cui l'autore lamenta la scarsa diffusione della letteratura italiana, conosciuta anche nel mondo occidentale solo attraverso il nome di D'Annunzio. In ciò che riguarda la narrativa italiana, l'autore nomina Verga e Capuana, commentando la somiglianza di Verga con Maupassant e la scandalo provocato dal romanzo di Capuana, *Giacinta*, considerato come immorale. Su De Amicis si sa che era socialista, Giacosa fu rappresentato anche da noi, S. Farina è apprezzato più di Bourget, e anche Serao è presentata come fine analista di psicologia umana. Quello che osserva lo scrittore italiano Benedetto De Luca, nel 1908, nell'articolo: *La lingua italiana e le traduzioni italiane in Romania* [11], si riferisce alla mancanza di un contatto diretto fra la letteratura italiana e quella rumena. Se all'inizio, nei tempi di Heliade e Asachi, i rumeni conoscevano benissimo la letteratura italiana, ora le traduzioni sono fatte tramite la letteratura francese (per esempio le traduzioni di Hérelle per D'Annunzio, De Amicis, Fogazzaro, Serao, Deledda), e la conoscenza critica si acquista tramite la critica francese, cioè Gebhart, Hauvette, Nolhac e Dejob. De Luca insiste che i Romeni imparino e conoscano la lingua italiana, per poter poi leggere e tradurre non solo i classici ma anche i contemporanei (vien fatto l'esempio di D. Tomescu che traduce dal Manzoni su "Ramuri"), per superare la passione con cui si leggono quei minori francesi: G. Vicaire, O. Mirbeau o M-me Gyp. Che De Luca avesse ragione, lo prova un articolo di Caion, *La letteratura dei vinti* [12], in cui vengono presentati alcuni romanzi editi fra il 1905 e il 1907 a Parigi. Oltre i romanzi francesi scelti, troviamo *Les Cendres* di Deledda e *Histoire de deux âmes* di Serao. L'autore considera i romanzi discussi (fra i francesi sono quelli di R. Bazin, P. Adam, J. Lorrain e C. Yver), come l'espressione di una letteratura scettica, priva di fede, di una malinconia senza speranze. Sarebbe la caratteristica di un'epoca che non può ancora adattarsi alle sue condizioni. Riferendosi al personaggio di Serao, Domenico Marasco, Caion trova che la sfida delle

---

[10] *Literatura italiană actuală*, "Tribuna familiei", 1903, nr. 25—26, pag. 225—228.

[11] *Limba italiană și traducerile din italienește în România*, "Revista idealistă", 1908, nr. 5—6, pag. 117—135.

[12] *Literatură de învinși*, "Românul literar", 1907, nr. 24.

leggi naturali, cioè voler cambiar la classe sociale, è quello che lo schiaccia, come anche la mancanza di fede. Evidentemente l'interpretazione è falsa e superficiale, ma la Serao era conosciuta da noi, e appunto questo romanzo fu commentato con fine audienza critica da Lovinescu ("Convorbiri", 1907, nr. 4).

Nel 1913, C. Paul su "Flacăra" (nr. 42, pag. 334) ci parla del teatro italiano, apprezzando specialmente per la finezza psicologica, uno scrittore come R. Bracco, poi A. Traversi, M. Praga, S. Benelli, tutti conosciuti in Romania. Un noto italianista, P. Robescu scriveva "una lettera da Roma" sempre nel 1913 ("Flacăra", nr. 26 pag. 206), in cui includeva tra i più grandi romanzieri d'Italia: Verga, Serao, D'Annunzio, De Roberto, Capuana, Deledda. E'questo il momento in cui Deledda e Serao diventano conosciutissime da noi, tanto nei periodici, quanto nei volumi separati. Il loro successo è dovuto a quel verismo eccessivamente pittoresco che esse coltivavano, pieno di esotismo, ma non tanto profondo. C'è la formula della "*tranche de vie*", che abbonda in elementi descrittivi, in cui si sorprende un ritratto, un quadro di vita, un avvenimento di notazione realistica. Per di più la Deledda evoca anche la violenza del mondo paesano, della vita arcaica e primitiva dei sardi, pastori e briganti. Le passioni che agitano i suoi personaggi umili, sono brutali e traboccanti, la loro vita oscilla tra una realtà banale e l'aura delle leggende locali. Per questo miscuglio di descrittivismo pittorico, di intreccio passionale e per l'esotismo dei costumi e delle terre arcaiche con sapore di originalità, la Deledda venne letta con delizio. Si manifesta nelle sue novelle tradotte anche da noi l'allontanamento del destino dalla sua significazione verista, diventato superstizione, una mistica associata alla natura e alle leggende sarde. Dal 1905 fino al 1914, sono apparsi ben 17 titoli con frequenti ripetizioni, soprattutto nelle gazzete transilvane, e poi dal 1909 anche nei volumi. Le più tradotte novelle sono: *Due meraviglie*, *All'ovile*, *Lo stregone*, *Don Eveno*, *Quando soffia lo scirocco*, ecc. In generale, le traduzioni spiegano le parole sarde caratteristiche, i versi dialettali, e cercano a esprimere l'intera atmosfera esotico-leggendaria.

La Serao è una giornalista di professione, che combina la passione per il documento sociale con l'analisi psicologica, inquadrando i suoi intrecci in un ambiente spesse volte romantico e sentimentale. Se nelle novelle tradotte de Deledda l'interesse era spesse volte anche visuale per il descrittivismo e il pittorico dei quadri evocati, la Serao si presenta come una scrittrice più mondana, più interiorizzata. L'interesse del lettore è tutto preso dai personaggi che si struggono in una minuta analisi dei sentimenti. Le novelle più tradotte dal 1902 fino al 1916 sono: *L'ultima lettera*, *In provincia*, e in generale situazioni e intrecci che ci presentano personaggi nella loro lotta per la vita. Paolo Spada, o il creatore di gioccatoli, le donne sposate e poi perdute nell'indifferentismo o nell'egoismo della vita, sono altrettanti motivi per provare i dubbi, la incertezze, le ambiguità che nascono nelle anime umane. Nei volumi si traducono anche novelle e romanzi della vita napolitana, in cui Serao ci descrive la vita quotidiana, la forza struggente del denaro, la lotta fra la cupidigia e la purità dei sentimenti d'amore.

Ma appunto in questo periodo c'è la fama di D'Annunzio che dilegua, anche sui giornali rumeni, con le reazioni pro e contra. Lovinescu e Iorga che ammiravano la letteratura verista di un Verga e della Serao, non vorran-

no sapere della falsità retorica di D'Annunzio. C'è la mancanza di considerazione per la vita che li urta e scontenta. D'altra parte, alcuni commentatori, come N. Pora ("Seara", 1910, nr. 177), intuiscono in D'Annunzio un lirismo, un mondo di passioni in cui traspare il gioco dell'istinto e della ragione, e che annunzia evidentemente la fine del verismo. Fogazzaro stesso, è considerato come un oppositore al naturalismo tipo Zola, e precursore di una nuova corrente più spiritualizzata e idealistica.

Se nel 1880, gli articoli di storia e critica letteraria potevano già parlare dello sviluppo di un certo naturalismo documentario e sociale, nel 1916 troviamo pubblicato su "Vieaţa nouă", un articolo di Renato Serra sulla *Letteratura italiana di oggi* [13], in cui l'eminente e giovane critico annunziava già che l'epoca di Pascoli e D'Annunzio era passata, e che si aspettava qualcosa di nuovo che oltrepassasse il romantismo e il d'annunzianesimo.

Il gusto dei lettori e dei traduttori permarrà però per lungo tempo lo stesso, e si tradurrà ancora molto dal D'Annunzio, da Fogazzaro, da Deledda, Le nostre conclusioni mirano a sottolineare in fondo che nei periodici rumeni alla fine del secolo XIX e all'inizio del XX-mo, accanto ai grandi naturalisti e realisti della letteratura universale, c'è stata un'affermazione assai varia e interessante della letteratura verista italiana, specialmente tramite le traduzioni delle novelle, racconti e storie, e non dei romanzi, come anche per le rappresentazioni teatrali. I giornali e le riviste che tradussero di più furono quelle di Transilvania, mentre le fonti delle traduzioni erano spesse volte indirette, e fra moltissimi autori minori, rappresentanti di un verismo mondano o popolare, troviamo pure i nomi di Verga, Capuana, Serao e Deledda.

[13] R. Serra, *Privire asupra literaturii italiene de azi*, "Vieaţă nouă", 1916, nr. 1, p.28—32.

DINU PILLAT

DOSTOYEVSKY IN ROMANIAN LITERARY CONSCIOUSNESS*

A question rises spontaneously opening another chapter in the history of Dostoyevsky's echoes and that is to what extent the writer focused the attention of Romanian novelists between the two World Wars. Liviu Rebreanu includes among his favourite books *Crime and Punishment* and *The Brothers Karamazov*, "the most terrible moment of

* The following text is a fragment from the last work of Dinu Pillat (1921—1975) entitled *Dostoyevsky in Romanian Literary Consciousness* (Dostoievski în conştiinţa literară românească), which unfortunately he could not see printed. The book is divided into three sections: *The Discovery of Dostoyevsky (1881—1920)* (Descoperirea lui Dostoievski): *The Understanding of Dostoyevsky (1920—1944)* (Înţelegerea lui Dostoievski) and *The Reconsideration of Dostoyevsky* (1944—1947) (Reconsiderarea lui Dostoievski). The fragment published here (translated into English by the writer Monica Pillat, the author's daughter, and Ileana Verzea, a literary researcher), part of the second section of the book, examines the reflection of Dostoyevsky's work in the consciousness of Romanian prose writers between 1900 and 1944. The author, well known for his superior modesty in connection with his own work, deliberately stood off the competition. If his work as a commentator and interpreter of Dostoyevsky is relatively well known in our country (his first texts were written when he was about 20-see "Albatros", 1941, March 25, — followed by *Notes on the Modern Novel* (Note despre romanul modern), in "Revista fundaţiilor regale", 1943, nr. 4, by *Romanian Debates of the Novel* (Dezbateri româneşti asupra romanului), în "Viaţa românească", 1967, nr. 5, and by four more articles published from 1972 on which are in fact first versions or fragments from the book he was working on during the last years of his life), his contact as a prose writer with Dostoyevsky's work is almost unknown. The two novels he published (a novel in manuscript, though the most relevant for the problem we are interested in, as it was an alternative to *the Possessed*, has been lost in the course of time), whose titles are *Awkward Youth* (Tinereţe ciudată, 1941, preface by Ionel Teodoreanu, a novelist friend of the author and a great admirer of Dostoyevsky) and *Daily Death* (Moartea cotidiană, 1946) recall, it is true, André Gide and Bernanos rather than of Dostoyevsky. But if we do not forget that it was Gide who discovered the great Russian writer in France, if we take into account the fervency that animated Dinu Pillat, his capacity to distil his preferences and to objectify his idols in writing and if we read these books as indisputable "experiments" of a modern spirit, then referring them also to Dostoyevsky is almost necessary. For we should not forget that Sergiu in *Awkward Youth* is a virtual Stavroghin *in nuce* by his passion for experimenting the types of psychological reaction of those around him and by other things, as Veniamin, Alexe and Adrian in the same novel obsessed by the declared ideea of living life in the manner of Dostoyevsky's vitalist outburst. *Daily Death* can be likewise significantly related with *Poor Folk* so that what appeared as an influence of Gide, Joyce, Cezar Petrescu and particularly Ionel Teodoreanu, is in fact an even more serious and dense substance of the work of Dinu Pillat, that can partly be referred to the author of *The Devils*. But for the time being those are but details of literary history significant for understanding the respective Romanian literary epoch, the man and artist who was Dinu Pillat. He who reads the fragment that follows or the whole book (under print) will be once again conquered by the artistic quality and the suggestive power of the work of Dinu Pillat as an essayst, literary historian and critic, by his clarity and apparently impersonal depth, by his necessary use of nuances, suggesting something of his own personal

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 243-256, Bucureşti, 1976

Dostoyevsky" [1]. A zealous researcher of Rebreanu's literary beginnings informs us, among other things, that before the outbreak of the First World War the writer translated after a German intermediary the well known story *Krotkaya* given by Dostoyevsky in *An Author's Diary*, a story under whose influence he was to create some time later one of his early short-stories, *The Swan Song* (Cîntecul lebedei), as can be seen in "some similarities" of "atmosphere" and even of the "plot" [2]. Although there can be no affinity with the Russian novelist in *The Forest of the Hanged* (Pădurea spînzuraţilor), Radu Dragnea considers it as the first Romanian novel belonging to an "integral realism", like that established by Dostoyevsky with a "complete vision of the world", that approaches both "the seen realities" and "the spiritual ones", represents "mankind in its most varied and contradictory aspects", fathoms "the individual's psychollogy", abolishes "the aesthetics of types common to both romanticism and Balzac". As an ideologic exponent of "Gîndirea", the essayist shares the conviction that the "new conception" of the generation of novelists after the First World War, a conception based on a complex understanding of man, "starting from Dostoyevsky" can remain only "at the surface of certain creative devices" if it has not also appropiated the human significance of orthodoxy in its moral substance". Implicitly expressing his desideratum that by a novel of Dostoyevsky's Christian spirituality Romanian literature should rise to the dimensions of the eternal and the universal", Radu Dragnea takes the occasion to suggest that *The Forest of the Hanged* is the only book of the time meaning the first step to an achievement in this respect [3]. More cautious in his affirmations, Pompiliu Constantinescu confines himself to point in *The Forest of the Hanged* to "insignificant deviations of ecstatic states, of subjective mysticism, over which hovers Dostoyevsky's giant shadow" [4]. In Al. Piru's relatively more recent opinion, the writer seems to have used in *The Forest of the Hanged*, unlike in *Ion*, "a novel in the manner of Tolstoy", "the analytical technique of Dostoyevsky's novel" [5]. Nicolae Balotă, one of the latest commentators, in a note to his survey *Liviu Rebreanu or the Vocation of the Tragic* (Liviu Rebreanu sau vocaţia tragicului) briefly makes the most evident reference to Dostoyevsky, in connection with *The Forest of the Hanged*. "We recognize in Rebreanu's novel the psychic oppression, the mystic élans, the falls, the hallucinating quassi hypnotic progress to be met with

---

charm and of his spiritual wealth. He who reads it will find at the same time an admirable investigation of what Dostoyevsky meant for Romanian literary consciousness, since the exeget recorded with fineness all the significant reactions (constantly avoiding his own criticism). An essay deeply grounded in documents, concisely pertinent in characterizing moments and situations, written with apparent impersonality but revealing a great passion, the book that was to be the swan song of Dinu Pillat is at the same time one of the most lasting works of the writer and of this time. (*George Muntean*).

[1] M. Sebastian, *Talking with Liviu Rebreanu about the Past and a little about the Future* (Cu Liviu Rebreanu, despre trecut şi puţin despre viitor), în "Rampa", 1935, December 2.

[2] Nicolae Liu, *Liviu Rebreanu and the Masters of Russian Realism* (Liviu Rebreanu şi maeştrii realismului rus), în "Steaua", March, 1960.

[3] Radu Dragnea, *The Eternal and Universal* (Veşnic şi universal), în "Gîndirea", 1929, March, p. 69—80.

[4] Pompiliu Constantinescu, *Liviu Rebreanu*, în "Viaţa literară", 1925, May 29.

[5] Al. Piru, *Liviu Rebreanu*, Bucharest, 1965, p. 57.

in Dostoyevsky's novels. As a matter of fact Dostoyevsky was the only literary master Rebreanu could have for projecting an unhappy, really tragic, consciousness" [6].

Carol Ardeleanu who thinks he owes his literary training to Dostoyevsky[7] is often symptomatic of Dostoyevsky's epigonism. In a novel as *The Diplomat, the Tanner and the Actress* (Diplomatul, tăbăcarul şi actriţa) most critics, from E. Lovinescu to G. Călinescu, see in Sălceanu, the déclassé consul addicted to alcohol, "a paler shadow of Dostoyevsky's degraded types, like captain Snegirev in *The Brothers Karamazov*". G. Călinescu says in a connection with the implications of metaphysical drama in *I Have Murdered God* which surpass the author's powers of representation, that "he might have intended to write a novel of consciousness, by the Russian model". When analysing the novel, he exposes some elements of similarity at the end of the plot. "It is not difficult to notice here, in a caricature, the gesture of liberating the consciousness by fact as in *Crime and Punishment*. Then follows, as in the Russian novel, a delirious stage, haunted by the fear of responsibility, and the hero finally gives himself away and repents (...). And as with the Russian novelist, a young girl falls in love with this crazy man, suffering for him" [8]. Much later the same novel makes Ov. S. Crohmălniceanu deplore the way in which the author falls a victim to "not digested" readings of Dostoyevsky [9].

As far as Matei Caragiale is concerned, no indications are available to certify whether he was or was not sensitive to Dostoyevsky. Though nothing in *Old Court Libertines* (Craii de Curtea Veche) seems to allow any reference to the Russian writer's vision, we should mention that such attempts were made several times in that epoch. After having confessed to a literary inquirer that be loves Matei Caragiale's novel [10] "more than anything in the whole Romanian prose (in the light of *The Brothers Karamazov* with an ancient soul come from the East", Ion Barbu hyperbolically ressumes the idea in his article *Libertines come from the Levant* (Răsăritul Crailor) starting that "it is the first time in our literature and the second time in world literature (Dostoyevsky's more complex case should be considered more carefully) when planetary nature replaces the biological, social or merely human nature of the hero of ordinaly novels" [11]. Commenting on the novel *Old Court Libertines*, Radu Dragnea relates it from the very beginning to a tradition of "the tale of vices", exemplarily illustrated both by Balzac *Cousin Bette* and especially by "Dostoyevsky's genius fathoming the same abyss whose depth had been

---

[6] Nicolae Balotă, *From Ion to Ioanide* (De la Ion la Ioanide), Bucharest 1974, p. 466.

[7] I. Valerian, *Talking with C. Ardeleanu* (De vorbă cu C. Ardeleanu), în "Viaţa literară", February 1927.

[8] G. Călinescu, *Carol Ardeleanu*, in *The History of Romanian Literature from its Origin to the Present Time* (Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent), Bucharest, 1941, p. 670–691.

[9] Ov. S. Crohmălniceanu, *Carol Ardeleanu* in *Romanian Literature between the two World Wars* (Literatura română între cele două războaie mondiale), vol. I, revised edition, Bucharest, 1972, p. 308.

[10] F. Aderca, *Talking with Ion Barbu* (De vorbă cu Ion Barbu), în "Viaţa literară", 1927, October 15.

[11] Ion Barbu, *Libertines come from the Levant* (Răsăritul Crailor), în "Ultima oră", 1929, May 1.

tried by the fathers of the church who alongside the lay moralists attempted to present us with human nature". In the texture of Matei Caragiale's "conspicuously Levantine creation", the essayist of "Gîndirea" pays special attention to the episodic character of Pena Corcoduşa, about whom he says among other things that "she recalls of Maria of *The Idiot* both by her identical position, the woman ill-treated by everybody for the same guilt, and as human sympathy, who finds a protector in the Russian prince looking after his health in Switzerland, i.e. in Dostoyevsky's Christianism"[12]. In a study of literary types, Vladimir Streinu writes about the house of the Arnotens as having a "plurality of vices, madness and illness" that surpasses — in his opinion — "the direst pages of Dostoyevsky". He also refers to Gore Pirgu, "the ghost of rottenness and the Libertines fatality" as to a character that can make you after all think of Dostoyevsky. The more Pirgu has a sort of soft spot in his heart for old icons, the more we think of the Russian Writer's world. He is like so many heroes and heroines of the Russian novel, from whose fall an idealistic aspiration rises now and then : he is especially like awful Lebedev in *The Idiot*, the servile, selfish, intriguing, immoral profiteer who nevertheless interprets the hidden symbols of the Apocalypse [13].

A connoisseur of Dostoyevsky whose biography he studies in an article of his youth published in "Gîndirea" under the pen name Ion Darie, at the 1921 commemoration of 100 years since the writer's birth, Cezar Petrescu proclaims the novelist "the most enthusiastic apostle of suffering the literature of mankind has ever had" [14], though he has never been a great admirer of the writer. We should add that the Romanian author in one of his maturity novels. i.e. *Carlton*, in which he reconstitutes scenes from the lives of the lodgers of a Bucharest block of flats on the eve of the 1941 catastrophic earthquake, feals an impulse to resort at a given moment, in the midle of a scene, to the support of Dostoyevsky's visionary intuitions. These are the unusually monstrous pages of symbolic anticipation of the tragic historical convulsions of the 20th century world describing the apocalyptic nightmare Raskolnikov had at the end of the novel *Crime and Punishment*. These are pages entirely reproduced by Cezar Petrescu when professor Dominic Sabaru — one of the characters of the book — reads them aloud, as an alarmed warning in the dramatic discussion with his son, a fanatic type of youth , ready to participate in the disastrous action of those moments of terror when the iron-guardists took over the power. In the commentary that makes Dostoyevsky's text topical that following the reading, it goes without saying that the respective character express the author's own point of view : " — Isn't this the aspect and meaning of today's exterminations, and everything that will follow, because we are only at the beginning ? That is a page that anticipates history... I personally don't love Dostoyevsky. He is too tormented. Too dark... But how shouldn't I admit that he comes next to the prophets of the Bible ? ..." [15].

---

[12] Radu Dragnea, *Matei I. Caragiale*, in "Gîndirea", 1931, February, p. 64—68.

[13] Vladimir Streinu, *Literary Types* (Tipologie literară), II, in "Universul literar", 1938, October, 29.

[14] Ion Darie, *Feder Mihailovitch Dostoyevsky*, in "Gîndirea", 1921, October, 15, p. 224—225.

[15] Cezar Petrescu, *Carlton*, vol. I, Bucharest, 1946, p. 151—153.

Gib Mihăescu, "temperamentally related — according to this own confession — with the Russian writers", appreciates Dostoyevsky's Raskolnikov as a summit of art contemporary works could aspire to"[16]. Writing about the author of *The Russian Woman* (Rusoaica), Şerban Cioculescu underlines among other things the fact that "the gloomy pathetism and the propensity to catastrophe originate in Dostoyevsky", with the amendament that in the Romanian novel there is "no trace of the problem of sin and atonement or of the rhetoric of suffering and pity" [17]. More categorical, Vladimir Streinu points to Gib Mihăescu as the only Romanian representative of a psychological novel of Dostoyevsky's "school". We see him discover in *Donna Alba* "a great many scenes and episodes of Dostoyevsky's stamp and power" [18]. A different opinion will be that of Octav Şuluţiu who wants to draw the attention to the fact that "the analysis" in Gib Mihăescu, though "similar by subject, is different in its lucid manner from the gloomy character of Dostoyevsky's analysis" [19]. In a special study with the title *Gib Mihăescu and Dostoyevsky*, Vladimir Dogaru broadly debates, though in a rather naïve style, the problem of the respective parallelism, where he starts by establishing general fundamental differences between the specific components of the Russian and Romanian soul. Passing on to the delimitations raised by the two novelists in whose works "the heroes" lives depend more on the resorts of the unconscious than on the conscious", the critic starts by admitting that Dostoyevsky, as an author of a world ruled by "love, crime and madness", with complex reactions typical of the dual Russian soul, "finds himself as far as the material analysed is concerned — in a position superior to that of Gib Mihăescu where only love is an element of revealing human depth". But Vladimir Dogaru thinks there can be no connection between the vision of Gib Mihăescu and Dostoyevsky in the approach of erotic passion either. Love does not lead the heroes of the Romanian novelist, "more balanced creatures" to "nothingness", as it happens with the heroes of the Russian novelist. On the contrary it makes them more active, giving them new powers. In Gib Mihăescu's work, erotic trance "disturbs but also enhances without possesing the protagonists daemonically", as in Dostoyevsky's work. On the other hand we do not meet here those strange forms of "love accompanied by pity". Vladimir Dogaru concludes that the author of *The Russian Woman* "borrowed from the author of *The Brothers Karamazov* only details of technique" [20]. In the last years, in the book *Reality and Romance* (Realitate şi romanesc), in the chapter dedicated to Gib Mihăescu, Liviu Petrescu discovers in a memorable scene at the end of *Donna Alba*, when Mihai Aspru in possesion of the compromising letters

---

[16] I. Valerian, *Talking with Gib Mihăescu* (De vorbă cu Gib Mihăescu), in "Viaţa literară", 1927, December—January.

[17] Şerban Cioculescu, *Gib Mihăescu*, in "Revista Fundaţiilor regale", 1935, December, p. 628—643.

[18] Vladimir Streinu, *Gib Mihăescu : "Donna Alba"*, in *Pages of Literary Criticism* (Pagini de critică literară), Bucharest, 1938.

[19] Octav Şuluţiu, *Obituary : Gib I. Mihăescu* (Necrolog : Gib I. Mihăescu), in *About Books* (Pe margini de cărţi), Sighişoara, 1938, p. 310—311.

[20] Vladimir Dogaru, *Gib Mihăescu and Dostoyevsky* (Gib Mihăescu şi Dostoievski), in "Universul literar", 1944, February 29 and March 10.

sent by Alba to a former lover, non dead, returns them to her asking nothing in return, two moments similar in circumstance and tension with Dostoyevsky's work. The scene in *The Brothers Karamazov* when "Dimitrie Karamazov lends a large sum of money to Katerina Ivanova, asking nothing for it, although the girl had come by herself to his house to take the money". And then, the scene in *Crime and Punishment* when "old Svidrigailov, in love with Dunea, Raskolnikov's sister, sets the girl a trap taking her to his room", but he unexpectedly lets her go in the height of his erotic aggression, "when he is convinced of her total indifference to him" [21]. Ov. S. Crohmălniceanu, the latest to have tackled the problem of Gib Mihăescu's "origin from Dostoyevsky", makes a most opportune specification. "Gib Mihăescu has taken from Dostoyevsky the obsessive psychology, the monomania, the inner grawing. But in Lebedev, Ippolit Terentyev or Smerdiakov, the representatives of the "underground" life, it hides a complex of social inferiority, a sick pride putting on the coat of aggressive humiliation, practised for unavowed vindicative purposes. Novels such as *The Brothers Karamazov* or *The Possessed* takle through their characters serious moral and philosophic dilemmas. The abyssal psychology is not for Dostoyevsky the mere subject of exact descriptions, but acquires metaphysical implications, arouses disturbing questions and answers about human existence" [22]. Besides the oral existence of closer acquaintances, who certify Victor Papilian's spiritual permeability to an author like Dostoyevsky [23], we should say that the writer has one of the most genuinely Dostoyevskian vision in his novel *In the Faith of the Seven Candlesticks* (În credința celor șapte sfeșnice). Expecially in the moments concerning the so contradictory psychological behaviour of some religious sectarians of Cîmpia Turzii caught in a shady intrigue against the historical background of an epoch of transition that followed the union with Transylvania in 1918. G. Călinescu is the first to discover a Dostoyevsky's hero, in a character like Maxim Muscă, "a servant of professor Bălăceanu, head of the section of the millenists, a sincere and chaotic mistyc, an excellent actor for the masses, a devoted and hypocrite, an immaculate and criminal creature". But in his opinion Victor Papilian's "Dostoyevskism" of *In the Faith of the Seven Candlesticks* is "Freudist" in the way he deals with the case be proposed [24]. Nowadays on the occasion of larger references to the same novel, D. Micu notices in his turn that the type of the sectarian Maxim Muscă is "an unhappy, Dostoyevskian spirit", in whom "the religious élan and the paranoiac fret are permanently confronted and mistaken for each other". He insists on the fact that *In the Faith of the Seven*

---

[21] Liviu Petrescu, *Gib I. Mihăescu. Homo estheticus*, in *Reality and Romance* (Realitate și romanesc), Bucharest, 1969, p. 243—244.

[22] Ov. S. Crohmălniceanu, *Romanian Literature Between the Two World Wars* (Literatura română între cele două războaie mondiale), vol. I (Revised edition), Bucharest, 1972, p. 512—513.

[23] The Transylvanian poet Grigore Popa, among others, has informed us that Victor Papilian, who had read Dostoyevsky in his youth and had his works in French translation in a place of honour in his bookcase understood him only after 1931.

[24] G. Călinescu, Victor Papilian, in *The History of Romanian Literature from its Origin to the Present Time* (Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent), Bucharest, 1941, p. 842—843.

Candlesticks introduces us in a world of "the possessed", a native variant of the world of Dostoyevsky's great novel" [25].

In the pathetic image of the Bucharest suburb given by G. M. Zamfirescu in both the tragic comedy *Miss Nastasia* (Domnişoara Nastasia) and *The Holy Great Impudence* (Sfînta mare neruşinare) of the cycle *The Turnpike* (Bariera) we distinguish notes of humanitarian mysticism in which Dostoyevsky and Gorky's filiation is degraded in melodramatism. The great appreciation the Romanian author had for Dostoyevsky becomes public in the newspaper "Calendarul" of 1932, in the article *The Critical Postulate and Dostoyevsky's Realism* (Postulatul critic şi realismul dostoievskian) meant to retort the French critic André Thérive's plea for coming back to "every-day realism". Standing against that realism of "servilely rendering the vital aspect" which is the function of the "reportage", G. M. Zamfirescu thinks that more interesting is only the fiction in which life is "interpreted", "raised by the author by revelation to similary revealing potentialities", as is Dostoyevsky's work. To demonstrate his point of view he dwells upon the Russian novelists vision in a commentary paraphrasing Nikolai Berdyaev in his well known exegesis *Dostoyevsky's Spirit*, considered as "a penetrating understanding". The Stress is laid on the fact that "reality" with a Dostoyevsky does not lie in "the empiric life, in the outer forms of life", but in "'man's spiritual depth", in "the avatars of human destiny", in "the ideas through which man starts living effectively". He furtherly states that an "essential theme" of Dostoyevsky's work like that of the "dual spirit" is naturaly inaccessible to the representations of "realistic art". G. M. Zamfirescu concludes that worth recommending is only the realism "of high revelation "by means of which Dostoyevsky makes an actual "radiography of human soul", a modality of realism wholly different from the "commonplaces" of the formula of the so-called "realistic" novels in a current acceptation [26].

Strange though it may seem, Ionel Teodoreanu has considered Dostoyevsky, alongside Kipling, a fundamental author throughout his life. Moreover, almost incredible, the writer points to Dostoyevsky as to a novelist of world literature with whom he feels "most akin" [26]. Worth mentioning as a significant detail with fact that reading Gide's book on Dostoyevsky resulted for Ionel Teodoreanu in a revealing shock. He then developed an actual complex of inferiority, convinced that even the best things he had written in fiction (*The Tower of Milena*, Turnul Milenei) was frail and worthless [27].

It is only Camil Petrescu, an exclusive advocate of Proust's manner of creation, that is hostile to Dostoyevsky's novel. In characterizing the state of facts in modern prose until Proust at the beginning of his essay *The New Structure and the Work of Marcel Proust* (Noua structură şi opera lui Marcel Proust) published in "Revista Fundaţiilor regale" 1935, the

---

[25] D. Micu, *Victor Papilian*, in *"Gîndirea" and Gîndirism* ("Gîndirea" şi gîndirismul), Bucharest, 1975, p. 813—818.

[26] G.M. Zamfirescu, *The Critical Postulate and Dostoyevsky's Realism* (Postulatul critic şi realismul dostoievskian), in "Calendarul", 1932, January 26.

[27] Eugeniu V. Haralambie, *A Sunny Morning with Ionel Teodoreanu* (O dimineaţă însorită cu Ionel Teodoreanu), in "Ilustraţia săptămînii", 1941, March 2.

author briefly minimizes with obvious malevolence Dostoyevsky's contribution, claiming that it offers "the most skilful dosage" of that "amalgamate of rationalist, romantic and positivist psychology", whose recipes are used by almost all European novelists of the last century and at the beginning of our century. He does not hesitate to expose incriminatingly what he calls "the mechanism" in opposite direction of "the psychologic formula" accredited by Dostoyevsky's novel. "Dostoyevsky, who was himself sentenced to the gallows showed that a man sentenced to death was absent in the moment before the execution as if he were not involved and noticed details that he had not seen before, for example : that the officer had three buttons on his coat ... and wondered why he had not noticed that before. His remark will become a rationalized dogma ... So you will meet with such details collected from the field of "observation", considered characteristic and then pharmaceutically "systematized", automatized by numerous Russian novelists. The type character is taken skilfully — also rationalistically — unside down. The decent bourgeois is a beast ; the whore is an angel ; the criminal has the soul of a saint ; the drunkard is a genius ; normal man is limited, wicked, deprived of the sense of devotion, cannot inspire us with sympathy ; complete humaneness is to be met with (automatically) only in the brothel and in the den" [29]. Some other time, telling a literary inquirer, among other things, about the impressions he received by reading again three memorable books, among them *The Idiot*, with the intention to "practise for the writing" of *The Bed of Procust* (Patul lui Procust), Camil Petrescu drastically declares that Dostoyevsky's novel semed to him "absolutely unreadable, conventional and imbued with Russian commonplaces from the beginning to the end" [30]. In a lecture dedicated by Camil Petrescu to Dostoyevsky in 1938, under the auspices of the open university, the Russian writer is reduced to the limits of a mere sensational novelist, an epigon of Eugène Sue. Unfortunately, since Camil Petrescu lectured freely, and the lecture was not taken down in shorthand, nothing has been preserved from his argumentation [31].

The philosophic literary sensibility of the younger generation of prose writers that came to the fore after 1930 was in its turn symptomatically focused on Dostoyevsky. From an account made by Anton Holban at the end of the volume *The Teachers' Parade* (Parada dascălilor) we learn that when he was thirty he read "Dostoyevsky's Underground for the hundredth time", almost as frequently as listening to "a Beethoven's quartet" on a record player [32]. His inveterate Proustianism does not prevent him from also receptive to Dostoyevsky's novel. In one of the numerous commentaries written about Proust we can even see him noticing at a given moment that in the vision of "the dual aspect of man" the French writer comes close

---

[29] Camil Petrescu, *The New Structure and the Work of Marcel Proust* (Noua structură și opera lui Marcel Proust), in "Revista Fundațiilor regale", 1935, November 1, p. 377—401.

[30] Eugen Jebeleanu, *Mr. Camil Petrescu about his New Novel and other Things* (Domnul Camil Petrescu despre noul său roman și despre altele), în "România literară", 1933, February 4.

[31] As a pupil in the secondary school, aged of 17, I attended the respective lecture, from which I only remember its basic idea.

[32] Anton Holban, *The Teachers' Parade* (Parada dascălilor), Bucharest, 1932, p. 105—106.

to Dostoyevsky's "refined" psychologic viewpoint, and as such he cannot be opposed to the Russian novelist, as a Camil Petrescu tried to do [33].

If we know only that the author of *The Brothers Karamazov* was for Pavel Dan one of those few writers who had "obsessed" him as early as his student's years in Cluj [34], we can see what Dostoyevsky's novel meant for Mihail Sebastian from some reading notes published in "Revista Fundațiilor regale", 1937, on the occasion of having re-read *The Possessed.*

The author's attention is first drawn by Dostoyevsky's literary technique. "Sometimes he seems to create on purpose great difficulties of composition, only for the sake of solving them. He indulges in extravagant positions, accumulates contradictory facts, complicates the action, leads it to moments of a highest tension, makes characters belonging to the most opposite nature face each other, and when everything seems to have reached an inevitable, unsolvable, hopeless end, with no way out, suddenly, by a mere turning of the crew, the drama clears up (...). Many times have I had the feeling that the matter dealt with by the novelist, is at the end of the rope, so great is the tension achieved, so quick the rhythm imposed". Mihail Sebastian admires the novelist's "masterly skill" in calculating "the effects", the writer of feuilleton's art that gives, from the first to the last line of *The Possessed*, the impression of "a terrible run". As a playright, our essayist shows a special interest in the dramatic qualities of Dostoyevsky's epic. He sees in the author of *The Possessed* a playwright who writes novels, only because the stag is too narrow a frame for his vision". On a second reading of *The Possessed*, he gets convinced that the author is, on the contrary, "a clear, intelligible novelist whose prose is imbued with nuances, a lucid observer who never loses himself in the course of the drama". Moreover, he identifies the writer wellknown as "an exalted, feverish, visionary man" with "a vigilant and reliable artist". But Mihail Sebastian's most original observation are those endowed with an associative character and are concerned with the "up-to-date" impact of *The Possessed* on the succeeding generations. The problem of Dostoyevsky's influence on Gide's only novel is dealt with in a elever, subtle spirit "I should re-read André Gide's *Les Faux-monnayeurs*, now after having read *The Possessed.* The latter's influence seems to me overwhelming. Gide's original view consists in some Protestant questions only (questions Dostoyevsky could neither ask nor understand) and in some technical devices, which might be interesting just for their awkwardness, artificiality and lack of skill. The rest, everything descend from *The Possessed.* The same anxiety, bewilderment, bantering cynicism, moral dissolution, despair. What an amazing theoretician of the act for act's sake is Nicolae Stavroghin ! " Some new suggestions, prone to leave room for meditation, are further given, when he tries to make a comparison between Mircea Eliade's *Hooligans* (Huliganii) and Dostoyevsky's novel. "I should like to read Mircea Eliade's *Hooligans* in the light of these rediscovered *Possessed.*

---

[33] Anton Holban, *Marcel Proust, Artifices* (Marcel Proust. Artificii), in "Azi", 1936 May-June.

[34] Ion Chinezu, *Presentation* to Pavel Dan, *Old Urcan* (Urcan Bătrînul), Bucharest, 1938, p. XIV.

If the hooliganism (at least in the way Mircea Eliade defines the term) is but a sort of inadaptability, of non-conformism, of amorality and despair, then it is not far from the possessed nature of Dostoyevsky's heroes. Otherwise I am afraid this approach is not only of a literary kind. Our young generation — so pathetic and violent — owes to *The Possessed* much more than a favourite vocabulary. A certain attitude recently assumed with fierceness, a certain political messianism find excitingly similar echoes in Dostoyevsky" [35].

From Mihail Sebastian's right considerations of *The Hooligans*, we must not implicitly draw the conclusion that Mircea Eliade, an entirely Gidian writer, is to be ranked among the representatives of a novel that shares Dostoyevsky's vision. However structurally different from Dostoyevsky, Mircea Eliade shows interest in the former's work.

Some reflections included in his volume *Fragmentarium* are relevant in this respect. Leaving aside a paragraph in which he quotes Dostoyevsky as an example in his apology for "the novel of ideas", we have first to take into account two short commentaries that point out the striking originality of the writer who analyses the uniqueness of the Russian author. In his first note, Mircea Eliade starts from the assumption that in literature there are but "two possibilities" left for "a creative personality" : either "to give a new, personal value to life" (Dostoyevsky) or "to restore the rules of conduct" (Dante, Shakespeare, Racine). Studying further, the contribution of the type of writer embodied in Dostoyevsky, the essayist makes some subtle remarks". "The Hell and the Paradise discovered by Dostoyevsky belonged to human experience, through a long tradition in time. Dostoyevsky gave only a new value and significance to these misty zones of existence. Before him, the people who plunged into these misty zones, were not aware of their sharing a value, of their experience as having a human significance. At most, they thought they were departing from humanity, as it happened with all the mysteries of "darkness", which were performed in Eurasia, long before Dionysos, and with all the Demetrical experiments (which gave the feeling of "possession", "humiliation", "subconsciousness"). Dostoyevsky restores — if we may say so — the rules of this Demetrical existence. The underground life in Dostoyevsky's work no longer has a pejorative meaning of confusion, chaos, neurosis (...). Discovering — for the modern European sensibility — a new mental continent, Dostoyevsky discovers, at the same time, the rules which reign over these apparently so vague regions (...). Dostoyevsky's personality is overwhelming, because he is the first, who, refusing to go along on Dante's journey, leads us through these underground abysses of the human being" [36].

Of a great importance is also the second remark made by Mircea Eliade — the stress is laid on the idea that Dostoyevsky is a marvellous exception in the European literature, wherein all the writers since the

---

[35] Mihail Sebastian, *Note on "The Possessed"* (Notă la *Posedații*), in "Revista Fundațiilor regale", September 1, 1937, pp. 679—683.

[36] Mircea Eliade, *Two Types of Creators* (Două tipuri de creatori), in *Fragmentarium*, Bucharest 1939, pg. 103—105.

ancient times "think that the human soul reaches its climaxes (domination, salvation) through woman", that "man contemplates and lives the reality as such, through woman". In the essayist's opinion, *The Brothers Karamazov*'s author, breaks, like no one else before, a tradition according to which literature has its "essential dramatic function" in woman. "In Dostoyevsky", Mircea Eliade states and argues with a never failing ideating force, " man becomes, for the first time the victim of his own fate, without the drama of love ; without the agent of sufferance and ecstasy that are always represented, in European literature, by woman. That is why, from a certain point of view, Dostoyevsky can be considered to belong to the extralay literature, to the ascetic European literature. His characters : people directly, immediately implied in sufferance ; who are aware of the nothingness or of the abysses of existence through their own experience, not through love, but through their living together" [37].

An unexpected article as *Darkness* (Tenebre), published in "Lumea Românească" in 1938, eloquently shows that Geo Bogza cannot overlook Dostoyevsky, either. In the beginning we are told about the "incomplete" and "mostly undigested" readings of the youth from the Russian novelist's work, "terrifying readings", never to be renewed of time. "My readings from Dostoyevsky's books were an accident, many times taking the proportions of a catastrophe, which quickened my breath and made me feel dizzy. I read them paying no attention to the author's craftsmanship, not trying to see whether there was something worth learning from his skill and power in writing".

Further on, judging Dostoyevsky in the light of the historical present, looked upon from a protesting point of view, Geo Bogza, unlike most of the contemporary commentators of the epoch, denies in essence the visionary spirit of the author of the *Memories from the House of the Dead.* In this respect, his conclusion shows a bewildering blindness. "Nothing regarding the modern man's concern, nothing referring to what is happening now on the great stage of the world can give topicality to Dostoyevsky and his books, in a way or another". The reporter's rich life — experience, undergone by the writer in the years before the second World War, gives Geo Bogza a special turn of sensitivity for "the news in brief", and hence he gradually comes to discover, at last, a paradoxical way of approaching Dostoyevsky's work. "The news in brief have always opened up suddenly, like some windows bursting open in the storm, upon a humanity caught in its most private and unpredictable actions. The news in brief, the trivial events have often equated with and surpassed in importance, in whatever they brought news to the world, the great deeds of international notoriety (...). If the political or literary events which take place nowadays are far from reminding us of Dostoyevsky, they are also far from reminding us of them, he is not up to date, but in exchange, so many news in brief claim him and are claimed by him (...). All over the world there is but a man, whose rough name, resembling the cuts on a unique key, can alone fit in the indicate and strange mechanism of these events, can unlock and claim them to be his own (...). The fact that a name of a writer is brought up

---

[37] Mircea Eliade, *Dostoyevsky and the European Tradition,* (Dostoievski şi tradiţia europeană), in *Fragmentarium,* Bucharest, 1939, pg. 114—115.

to date by force of the material life events, I dare say, is certainly the most amazing (and more than that — the most terrific) homage to be ever paid"[38].

Among the prose writers affirmed in the literary life after 1930, Dan Petraşincu is the first and perhaps the only one who writes under the fascination of Dostoyevsky, being a representative of a literature dealing with abyssal psychology; unfortunately his perception is bounded within the limits of certain naturalistic prejudices. In his epic vision, lured by "everything beyond the normal", by "man's ambiguity and unease", vision characterized by a genuine "obsession of the pathological", as well as in the very method of analytical investigation which leaves "that Latin clarity" for the sake of "more intricate and crooked galleries", Eugen Lovinescu perceives "a deep Russian and especially Dostoyevskian influence" [39]. In his turn, in a brief consideration of the author's short-stories and novels, George Călinescu observes that "the themes are taken (in a wrong way from Dostoyevsky) from the morbid areas" [40]. In the articles signed by Dan Petraşincu, in the literary press in between 1935 and 1948, Dostoyevsky's name is frequently mentioned. The essayist speaks twice exclusively about his favourite author's work. So, in some pretty confused considerations, published under the title *Dostoyevsky's Greatest Hero* (Cel mai mare erou al lui Dostoievski) in "Rampa", 1936, we find him classifying some main characters from Dostoyevsky's novels, according to "the spiritual freedom" attained. Raskolnikov would belong to the first stage, he is defined as a "Faustian hero who lives only one moment of absolute freedom (the actual, however gratuitous act of murder), then comes back to nature, to salvation, as if in fear of nothingness".

He places Ivan Karamazov on a superior level "who is not the accomplished hero yet, although he ends in madness". Without any further commentary we are shown a third level, personified in Prince Muishkin — "a failing Don Quixot, but more modern than him". On this level, the author perceives an attempt at harmonizing the sense of freedom with the moral sense", "harmonization" which proves to be impossible at last and ends in the stupour of idiocy. The last and supreme level of attaining "the spiritual freedom" is represented by Nicolae Stavroghin "the very embodiment of nothingness and of a greatest self-awareness", where the novelist would have reached the climax of "courage", creating a "state of madness and gratuitousness within a normal frame". Besides, the author of the article wants to contest "the very confortable romantic prejudice of the common-sense" regarding the "demonism" of Dostoyevsky's heroes labelled as "awkward". Exaggerating the truth of the idea that "the world of absolute freedom excludes the gratuitousness of a demonic nature", we see him drawing the conclusion that the "mostly absurd gratuitous deeds "of the characters mentioned in his classification are not the results of an organic impact of evil, of revolt", as it happens, for instance, with the typically satanic heroes in Byron's work [41]. The commentaries in *Notes on Dostoyevsky* in "Contemporanul", in 1948, are more convincing and

[38] Geo Bogza, *Darkness* (Tenebre), in "Lumea Românească", October 29, 1938.

[39] E. Lovinescu, *Dan Petraşincu*, in *Aquaforte*, Bucharest, 1941 p. 329—330.

[40] G. Călinescu, *Dan Petraşincu*, in *History of the Romanian Literature from the Origins to Nowadays*, Bucharest, 1941, p. 879.

[41] Dan Petraşincu, *Dostoyevsky's Greatest Hero* (Cel mai mare erou al lui Dostoievski), in "Rampa", April 28, 1936.

doubtlessly show a growth in the essayist's understanding, judgment and expression. In Dan Petraşincu's opinion "in his very philosophy", Dostoyevsky behaves like a "novelist". For a writer like him, endowed "with a kind of lust in observing the spiritual events" that makes him feel at ease in "the labyrinth of the most complex idea-men", "orthodoxy and atheism" would be but "two dialectical positions", meant "to intensify the heros' existence in a terrible way".

The essayist notices that "Dostoyevsky, raising the problems of people à nu, puzzles the Europeans' spirit and undermines their idealistic certitudes". The great victory of the author of *The Brothers Karamazov* would consist in the fact that he succeeded at last "in involving" the spirit of the western World in the "dizzy whirls" of his own universe, bringing slowly about, like no one else before, the disintegration of the "Cartesian vision" on reality. Looked upon as being" the most complex writer of our age", Dostoyevsky is compared with Lobacevsky, the mathematician, "who, out of a sudden, discovers a world with four, five, with n-dimensions, a world to be faced with Rieman's universe". Among other things, he further supports the idea that we have to deal with a "difficult author", his novels being" exclusively philosophical", and their meaning is for the readers as well as for the critics a real test "not of taste" but of a "spiritual culture". Finally, we cannot overlook the fact that in a monographs written in 1942 *Edgar Poe, The Enlightened* (Edgar Poe, Iluminatul), Dan Petraşincu insist on a comparison between Poe and Dostoyevsky, being convinced that the two great phrenetics are united within the same modern consonance". In the rather awkward parallels he draws all along his book, the essayist refers to Dostoyevsky's non-traditional image of the Devil pictured as "a country squire" in Ivan Karamazov's hallucinations and to Poe's image of the smart nocturnal visitor coming to the inn from *Bon-Bon* or to that of the decrepit little old man, always present in the street, from "*The Man of the Crowd* (here we must say that Dan Petraşincu's interpretation is wrong). Further, we find an analysis of the theme of the double, as it appears in the novel *The Double*, belonging to Dostoyevsky's first period of creation and in the short-story William Wilson. Trying to define, by means of contrast, the fantastic realism of the two hypersensitive writers, Dan Petraşincu starts from the peculiar nature of each writer's visionary perception. "Dostoyevsky is tortured by the problem of Good and Evil and his experiments will always have that Christian tinge, seen under the impact of the original sin. Poe, on the contrary, has a scientific turn of mind, with him the experiments are strictly intellectual, pointing to a certain structure. The analysis aims at becoming mathematic rather that moral, as it happens with Dostoyevsky. Poe worships the intellect. While Dostoyevsky's novels come to a moral conclusion, Poe's experiment remains but a naked skeleton of dogmas, seen from a metaphysical point of view. Poe is a kind of Ivan Karamazov obsessed with the end of things, judged in a scientific perspective. His idea to put together within the same "family" of "strange, distorted books" considered to be "failures

from the strictly literary point of view, such different works as *Memories from the House of the Dead* and *Eureka*, seems to us completely out of the point. These books are said to leave the reader with a "bitter feeling of uncertitude", bewildering the untrained mind" [42].

Before the end of the second world war we also find Octav Şuluţiu's unexpected approach to Dostoyevsky. The critic, this time a novelist, analyses in "Salvation" (Mîntuire) a most uncommon matter of conscience, with moral implications, conceived in a genuine Dostoyevskian spirit [43].

Obsessed with the murders committed by a sadist who always succeeded in not being caught by the police, the main hero, pictured by the author, becomes the victim of a deep spiritual crisis. He recovers only after having assumed the responsibility of the monstrous deeds, committed by his unknown fellow being, under the power of evil. In this way the hero, emprisoned, understands to help the murderer and make him repent and save his soul. At the time it is published, the novel *Salvation* passes almost unnoticed. Later on, however it is casually quoted by Ion Vlad in a study meant to reconsider Octav Şuluţiu's complete work. Ion Vlad looks upon *Salvation* as being a Dostoyevskian novel dominated by the idea of guilt" [44].

Taking into account all the considerations quoted in this chapter, we come to the conclusion that during the epoch in between the two World Wars, almost every important writer, no matter the generation, feels bound to define his opinions on Dostoyevsky. Although becoming a cardinal point of reference in Romanian literature too, the author of *The Brothers Karamazov* does not exert an influence on our writers, as it happens in the western novel after 1920. Even if some commentators quote Dostoyevsky's name with reference to the novelists of the age, their appreciations do not imply the existence of an essential spiritual kinship. We cannot speak of the Romanian literature as offering ground for the development of a Dostoyevskian type of novel, in the way R. M. Albérès defined it within the system of the viewpoints presented in his *History of the Modern Novel*. In one and the same chapter, the French essayist deals with Dostoyevsky, with the representatives of "a tragic Christian novel", woth Georges Bernanos, Julien Green or Graham Greene, as well as with some "expressionists", from Franz Werfel to Jakob Wasserman, whose works reveal a psychology enriched with "the Freudian vision", too.

In Albérès's right opinion the category of "the Dostoyevskian novel" is above all characterized by a fundamental change of perspective introduced within the story, together with the discovery of a third dimension, "the spiritual dimension", which bring about the image of man no longer seen as a social" psychological animal" but as a "metaphysical animal" [45].

---

[42] Dan Petraşincu, *Edgar Poe, The Enlightened*, Bucharest 1942, p. 85—86, 177.

[43] We point a relevant detail we detain from Elena Şuluţiu : her husband, while writing *Salvation*, kept on his desk *Crime and Punishment*.

[44] Ion Vlad, *A Literary Chronicler* (Un cronicar literar), in "România literară", March 7, 1974.

[45] R.M. Albérès, *The Dostoyevskian Novel*, in *History of the Modern Novel*, Bucharest, 1968.

EUGENIA OPRESCU

ALEJANDRO POPESCU-TELEGA, INVESTIGADOR DE LA LITERATURA ESPAÑOLA

Dotado de una inhabitual perseverencia y fuerza de penetrar y entender una cultura extranjera pero que intuía muy cerca de las coordenadas intimas de la cultura de su propio pueblo, Alejandro Popescu-Telega está el rumano que ha comprendido el más bien, hasta su época, la especificidad del espacio ibérico.

Con rara devoción y gran poder de trabajo Popescu-Telega se abrió solo el camino en un dominio muy vasto, pasando desde la curiosidad a la lectura apasionada de una literatura que le fascinaba llegando en fin hasta la dificil pero generosa acción de iniciar y divulgar entre los intelectuales rumanos de aquella época, la cultura española. Lo que más impresiona en la trayectoria de su actividad y vida son la seriedad y el respecto con el cual intenta penetrar la realidad (en cierta medida exotica bajo unos aspectos aqui, en el Este de Europa), encontrando para su satisfacción correspondencias unas veces totalmente inesperadas con el universo de la cultura rumana.

Intelectual de formación universitaria muy seria, Popescu-Telega fue profesor en una ciudad provincial. El logra trabar conocimientos por entre los escritores españoles de aquel tiempo (Ricardo León, Armando Palacio Valdés, Ramón del Valle-Inclán); pero, sobre todo se forja un mundo ideal en el cual Don Quijote ocupa el lugar principal; a menudo confiesa esta relación espiritual, declarando que se considera el 670 personaje junto a los demás 669 personajes de *Don Quijote*, lo que muestra la medida de su entusiasmo, como también la perfección de su integración en la actividad de mensajero de la cultura hispánica.

Pero, la gran admiración con la cual abarca la literatura española no le socava el espíritu objetivo de investigador: "por más amigos que seamos de España — dice Telega — somos más amigos de la verdad". De verdad, el hispanista tiene una información riquisima, las fuentes de su documentación son varias, numerosas y sobre todo de prestigio, de modo que el conocimiento perfecto del campo de sus preocupaciones le ha conferido una estima, pero una estima objectiva. Por lo tanto Telega es un investigador y un cultivador del detalle esencial y su entusiasmo es necesario para estimular la reacción de los espíritus menos contaminados por el pecado de la curiosidad. Por diferencia de G. Călinescu que en *Impresii asupra literaturii spaniole* (*Impresiones sobre la literatura española*) (Bucureşti, 1946) escenifica de modo incomparable y genial el tan vivo

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 257—265, Bucureşti, 1976.

y gran espectáculo de la literatura española entendida desde nuestro meridiano, Popescu-Telega intenta integrarse a esta literatura y a presentarla lo más objectivo posible; el conoce y aprecia igualmente ambos terminos de la ecuación, tanto la literatura española como la literatura rumana y a menudo las pone en provechosa relación.

Entre 1912, cuando publica en la revista „Viaţă nouă" su primer ensayo sobre *Teatrul lui Jacinto Benavente* (*El teatro de Jacinto Benavente*) (lo que le trae los elogios del romanista rumano Ovid Densusianu), y entre sus últimos años de actividad cuando Popescu-Telega publica traducciones de la literatura española contemporánea (Dolores Medio, *În căutarea Nataliei Blay* (*-Funcionario publico*), Bucureşti, ELU, 1964) hay más de medio siglo de trabajo ininterrumpido, modesto y fructífero.

Popescu-Telega se ocupa tanto de temas grandes, esenciales de la literatura española como *Romancero*, obra de Cervantes, de Lope, de Calderón, de Unamuno, etc., como también de otros aspectos aparentemente menores pero absolutamente necesarios para el entendimiento del conjunto. En líneas generales, la actividad del hispanista puede ser compartida en dos dominios: a) traducciones, b) estudios [1].

Para Telega la traducción es uno de los más importantes actos de cultura que implica gran responsabilidad. Si la traducción — es decir el alfabeto de la transmición-no es correcta, se pone en peligro toda la construcción ulterior del conocimiento.

En su estudio *Încercări de traduceri ale lui Don Quijote în româneşte* (*Intentos de traducciones del Don Quijote en rumano*), Telega considera que "el alma humano por más diferente que sea de un pueblo a otro, se encuentra en todas partes presentando muchisimos rasgos semejantes [...]". Según este punto de vista, la opinión de Cejador y Frauca, que Don Quijote es intraductible porque se pueden trasladar en otro idioma sólo las ideas, mientrás las sutilezas de sentimiento y de color local no pueden ser trasladadas, determina a Popescu-Telega a exclamar: "¡Desesperada conclusión! ¡Demasiada exageración! [...] En realidad, una buena traducción tiene que ser hasta un cierto punto una recopilación; el traductor tiene que tener cierta libertad [...] Sería ideal que entre lo traducido y el traductor haya una concordancia de temperamentos y gustos que les permitan una colaboración armoniosa."

Un decenio más tarde, T. Vianu expresaba ideas semejantes en un estudio [2], pero desarollando más el aspecto teórico que Popescu-Telega, asociaba con numerosos ejemplos concretos de las traducciones. Aquella "concordancia de temperamento" es un factor importante también en la concepción de Vianu: "El traductor tiene que sentir una afinidad con la obra que traduce, con el tipo estético al cual esta obra le pertenece[...]. Una traducción tiene que ser el resultado de un acto de elección y simpatiá."

T. Vianu toma la opinión de Philippide que habia dicho que una buena traducción tiene que dejar la impresión que fue escrita desde el principio

---

[1] V. bibliografiá al fine del presente trabajo.

[2] T. Vianu, *Ceva despre arta traducerii* (Algo sobre el arte de traducir), en el volumen *Literatura universală şi literatura naţională*, Bucureşti, ESPLA, 1956, p. 275.

en la lengua en la cual estamos leyendola. Hay que subrayar pues el fondo de ideas casi identico a Telega, Philippide y Vianu en el problema de las traducciones.

Para ilustrar el curso presentado a la Universidad, el hispanista rumano ha traducido *El Romancero*; dió a luz la versión rumana de un fragmento del *Cantar de Mio Cid*, donde pone en paralelo los dos textos, el español y el rumano. Telega explica terminos y expresiones, añade informaciones de historia para despertar el interés para la literatura. El episodio traducido, no demasiado largo, está acompañado por más de cien palabras explicadas, lo que constituye una clase de diccionario en una época cuando nadie tenia tal preocupación. Ha traducido de modo impecable *Don Quijote* y ha aspirado al título de especialista en la obra de Lope y de Calderón.

Según la expresión de Păunescu-Ulmu [3], Telega, por un enorme trabajo y una generosa prodigalidad de calidades, enriquecío nuestro patrimonio espiritual "con un avance latino de selecta cualidad".

Desde el punto de vista de las exigencias de hoy, observamos que sus traducciones tienen fluencia, claridad, la variedad matizada de los términos y la adecuación al espíritu de nuestra lengua. Popescu-Telega es dotado de sentido artístico (estrenó en la literatura con poesías) y tiene la capacidad de dominar dos universos lingüísticos, y al mismo tiempo la abilidad técnica de ponerlos en correcta correlación. De este modo, la fidelidad frente al texto original, está totalmente respetada, sin descuidar la espontaneidad y lo natural de la lengua en la cual traduce. En un estudio [4], el hispanista rumano daba un interesante ejemplo de dificultad de traducir, yuxtaponiendo el texto español y el rumano; ambos textos eran equivalentos; no óbstante "estoy muriéndome" del texto original, no equivale a "mor" áunque en rumano no puede ser traducido de otra manera. Son inherentes pues, "las traiciones" de todo traductor; se sabe bien que la perfección en una obra de translación de una lengua a otra, no puede ser más que relativa.

★

Preocupado por varios aspectos históricos el autor pasa revista a los contactos culturales ciertos y valiosos entre la cultura española y la cultura rumana, en los estudios comparatistas *Dos dramas de la Lope de Vega de interés para la historia y la literatura de los rumanos*, y *Un drama rumano inspirado por el episodio de Cardenio y de Lucinda de Don Quijote de la Mancha*, poniendo de relieve el interés que unos de los escritores del siglo XIX rumano, han manifestado para la cultura ibérica: "el estudio de la literatura rumana, sobre todo en la segunda mitad del siglo XIX, orienta, si no a otras conclusiones, por lo menos a aquella de infirmar la opinión admitida hasta reciente, según la cual en nuestro país hubieran sido desconocidas las letras españolas". Al. Popescu llega a esta convicción, investigando la literatura rumana y descubriendo preocupaciones y obras de ins-

---

[3] Păunescu-Ulmu, *Lope de Vega în românește* (*Lope de Vega en rumano*), en la revista ,,Ramuri", Craiova, 1943, Nr. 1—2, p. 40—42.

[4] Al. Popescu-Telega, Ramón del Valle Inclán, *Lecturas romanicas*, Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1939, p. 100.

piración ibérica a Miron Costin (S. XVII), Kogălniceanu, Bolintineanu, Depărăţeanu y V. Alecsandri (S. XIX). Sus cursos a la Universidad de Bucarest en 1947 tratan sobre la poesía castellana en el siglo XIX; Popescu-Telega habla sobre la influencia de los viajes a España en la obra de Alecsandri que llegó a modificar las canciones populares cogidos por el, según el modelo de Sepulveda y Timoneda ("fijar, limpiar y dar esplendor"). La serie de los creadores contaminados por la cultura española incluye hasta a Eminescu, el mayor poeta nacional. El había escrito *Viziunea lui Don Quijote* (*La visión de Don Quijote*) y había empezado a aprender la lengua de Cervantes.

Pero Popescu-Telega escruta no sólo el centro de las letras; el descubre que la pieza escrita por Jorge Boteanu en 1882 *Don Alfonso de Castilla* es menos inspirada por *Don Juan* de Byron así como se creía y que debe más a los escritores Zorilla y Espronceda.

La pieza *Cardenio de Grenada sau amicul trădat* (*Cardenio de Granada o el amigo traicionado*) por C. Iorgulescu (Iaşi, 1856), cuyo autor intenta presentarse como el creador del drama, es meritoria (según la opinión de Popescu-Telega) por la articulación y combinación de unas escenas de la obra de Lope, Cervantes y Calderón. Telega lorga identificar estas escenas.

★

En el volumen *Asemănări şi analogii în folclorul român şi iberic*, (*Similitudes y analogías ón el folklore rumano e ibérico*), el hispanista rumano no tiene la ambicion de legar a conclusiones sino poner al alcance de los investigadores, un rico e interesante material lleno de semejanzas. Basado en este material concreto, Popescu-Telega se toma (raras veces) la libertad de meditar de modo filosófico. Sus ricas lecturas le determina mencionar sucinto hechos de lengua y de cultura popular, unas veces absolutamente asombrosos, pero sus pretenciones modestas no le dejan penetrar más hondo en un dominio tan vasto como el folklore. "A Cuvier le bastaba un huesito para reconstituir la gigante grandullón de cualquier paquidermo prehistórico, nosotros tenemos sólo la satisfacción de haber ofrecido una colección entera de tales huesitos al etnógrafo que encontrara la modalidad de juntarlos para reconstituir el pasado".

Lejos de toda especulación y de toda asociación forzada, Popescu-Telega elige de un material abundante sólo aquellas semejanzas que llegan casi a la identidad. Como conoce muy bien tanto el espacio y la cultura ibérica como el espacio y la cultura rumana, el profesor Popescu quiere ampliar la área de referencia de los folkloristas rumanos y los pone a mano la riqueza de un dominio tan cercano pero tan ignorado. Por ejemplo empezando por la poesía popular rumana del cuclillo y de la tórtola que tiene un correspondiente casi identico en la poesía española del ruiseñor y de la tórtola, hace una excursión en el cuento popular "el sal en los platos" en el mundo románico y llega a los juegos de los niños : "la rayuela" española o el "şodron" rumano y el "bobic" o „cirica", que tiene un correspondiente absolutamente exacto en "las chinas" de las chicas españolas. Semejanzas asombrosas comprueba también el autor entre el costumbre español "el Candilejo" y el rumano „Vasilca", entre la creencia en las "Juanas" y las "Iele" rumanas que bailan durante ciertas noches de verano. El baile

basco "La Espata" tiene un correspondiente en el baile rumano „Căluşarii"; ambos piden una habilidad y una preparación ritual y simbolizan la lucha con los espíritus malos; ambos bailes se practican en el mismo período del año. Hay igualmente en el espacio ibérico como en él rumano "llorones" — „bocitoare" que tienen el papel de llorar al muerto. Algunas veces, antes de morir, se le "hecha un panuello" al enfermo en España o un „maslu" en Romania. Los asturianos creen en la virtud magica de la "flor de la falanguera" igual que los rumanos en „iarba fiarelor".

En este volumen pero también en otras contribuciones Popescu-Telega describe una serie de supersticiones españolas con referencia al gallo, gallina, serpiente, gato, espejo, vino o sal derramada en la mesa, sueños, etc., que son muy familiares en nuestro propio folklore.

Pero no sólo unos costumbres y supersticiones españolas son semejantes con las nuestras sino también en la lengua hay semejanzas cuando se trata de dichos, refranes y expresiones que tienen absolutamente el mismo aspecto. Los idiotismos franceses o italianos se traducen en rumano con bastante dificultad palabra por palabra, mientras del español la traducción es posible con facilidad : hacer llorar a las piedras — face să plîngă şi pietrele; vemos la paja en el ojo ajeno y no vemos la viga en el nuestro — vedem paiul din ochiul altuia şi nu vedem bîrna din al nostru; al caballo regalado no se le mira los dientes — calul de dar nu se caută la dinţi; cada uno sabe donde le aprieta el zapato — fiecare ştie unde-l strînge ghiata; tiene sueño de liebre — doarme iepureşte; de la mano a la boca — de la mînă pîn-la gură; le falta algun tornillo — îi lipseşte o doagă; más muerto que vivo — mai mult mort decît viu; etc.

Aunque el hispanista rumano evita las explicaciones en lo que concierne esta sorprendente similitud, no obstante no puede retenerse a subrayar la idea que entre estos dos pueblos (que, durante siglos enteros no han tenido relaciones de ningún tipo) hay semejanzas tan chocantes debido a su raíz común. La Legión XIII Gemina traida por Trajano a Dacia era compuesta en su mayorítta abrumadora por soldados de la Península Ibérica.

Popescu-Telega por sus "viajes" en la literatura española, descubre también otros temas que le ocasiona discuciones con carácter comparatista en relación con la literatura rumana. En el capítulo *Teme din Romancero întîlnite în poezia populară română* (*Temas del Romancero encontradas en la poesía popular rumana* [5]), el profesor Telega encuentra semejanzas que pueden ser el resultado de ciertos contactos con la poesía occidental, contactos realizados sea por el intermedio de los acontecimientos ocasionadas por las cruzadas, sea por la transmición de unos temas del Romancero por el intermedio de los judíos españoles refugiados en la Península Balcánica y vehiculados por los artesanos serbios. La ideea de la existencia de una *solución de continuidad* durante la Edad Media entre el Oeste y el Este del Continente, se prueba por las armaduras, los vestidos y los adornos de los príncipes rumanos enterrados a Curtea de Argeş; estas armaduras etc., se asemejan muchisimo con las armaduras, vestidos y adornos de los caballeros medioevales, del Occidente.

---

[5] Al. Popescu-Telega, *Romancero*, Bucureşti, Ed. Fundaţiilor, 1947, p. 216—287.

La practica del conocimiento "a distancia" está no sólo un juego intelectual, sino también un procedimiento para el entendimiento y la determinación del nuestro propio universo cultural. Reconocemos facilmente por ejemplo en la balada *Radu Calomfirescu* un verdadero "tournoi". Un emparentamiento sugestivo descubre entre la balada *Corbea* y *El Prisionero* : "Cabellos de mi cabeza / Lleganme al cornejón / Los cabellos de mi barba/ Por manteles tengo yo / "; en la balada rumana encontramos casi los mismos elementos : „Din chica ce mi-a crescut / Mi-am făcut așternut / Cu barba m-am învelit / . "

Debido a su deseo de encontrar cuanto más puntos comunes entre la literatura rumana y la española, Al. Popescu, amplia demasiado el inventario de los terminos estranjeros, incluyendo a menudo en él toda la área romanica. Es notable no obstante su esfuerzo de poner de relieve tales emparentamientos.

Popescu-Telega tiene permanente la tendencia de las reconstituciones mentalo-espirituales de un horizonte nuevo para nosotros. Por cada estudio, por cada reseña, por cada volumen, él agrega un razgo más al retrato de España. El volumen *Pe urmele lui Don Quijote* (*Siguiendo las huellas de Don Quijote*), contiene estudios muy diversos, desde el *Teatro de Lope y Calderón* hasta los *Intentos de traducción de Don Quijote*, incluso la descripción de los pequeños acontecimientos cómicos, vividos por Telega mismo, durante su estancia en España. El mozaico de estudios y artículos y las frecuentes correlaciones comparatistas con la literatura rumana (*Ivan Iorgovan en la poesía rumana y española*, *Rodrigo y Daniel el Ermitaño*), están dominados por el color de la evocación. Fuera de los estudios de biblioteca, el volumen contiene notas hechas por el autor mismo "en el campo" con deseo de acumular cuanto más de la polvora de los caminos santificados por la locura de Don Quijote. Las páginas de evocación son poemas dedicados a un héroe, a una ciudad o un tiempo con los cuales Telega encuentra estrechas y ricas filiaciones. Obra de refinada emoción vivida, pero también de evocación literaria, este volumen, quizás más que cualquier otro, nos da la dimensión del ímpetu de Popescu-Telega, la capacidad de su generosidad para divulgar la cultura hispánica.

Telega viaja a España con el deseo de encontrar y venir en contacto con el cuadro real de unas experiencias literarias. El sabe sobre Don Quijote y Cervantes detalles locales igual que los habitantes de La Mancha y su manera rodada de expresarse asombra a los interlocutorios de español por nacimiento. Lo único que le traiciona de no ser español, es el rítmo de su habla, "durmiendo". El primer capítulo del volumen titulado *Siguiendo las huellas de Don Quijote* y que da también el título al volumen, está al mismo tiempo una evocación del entusiasmo puro y de la sensibilidad del joven Telega que, leyendo el libro en la respetable sale de lectura de la biblioteca de la Académia Rumana, tenía que taparse la boca con las manos para no estallar de una risa ruidosa ; y agrega Telega ; "sin embargo dí en que pensar a unos vecinos sospechosos que incapaces de imaginarse que leía a Don Quijote, anunciaron al terrible director I. Bianu que, en la sala de lectura, viene un joven que presenta signos de chifladura.

En su monografía sobre Cervantes, Popescu-Telega sigue la misma calle que había probado con éxito Unamuno, es decir la recreación del héroe y sus aventuras ; El peligro implicado por este método consta en el

abuso de verbalidad, en una aglomeración de informaciones conocidas que, inevitablemente tienen que ser repetidas, de modo que, el aliento de entusiasmo que el autor intenta mantener desde la primera hasta la última página, llega a ser monótono y algunas veces artificial. El riesgo de la dilución era desde el principio inevitable. Era casi imposible traer elementos nuevos sobre Don Quijote, por eso la concentración del discurso hubiera sido una solución; muchos capítulos de la monografía son en realidad unos comentarios líricos en los cuales se percibe la influencia de Unamuno pero, este lirismo le determina a Telega que no siga con mayor fidelidad las huellas del texto; el autor está atento también a sus propias reacciones interiores. I. Iordan y Paul Alejandro Georgescu [6] reconocen el mérito de Telega de haber utilizado fuentes directas, de haber leido en original todas las obras a las cuales se refiere, pero, opinan estos dos hispanistas, la mayoría de los estudios con respecto a Cervantes "dan la impresión que se ocupa de aspectos más o menos conocidos y presentados de una manera hasta un cierto punto personal". Tenemos que mencionar que la monografía *Cervantes* (1924) es la primera de este tipo en nuestra literatura crítica y es citada elogiosamente por Gabriel Martín El Río y Rico en el *Catalogo de la sección de Cervantes de la Biblioteca Nacional (Madrid* [7]*, 1930)*.

Durante sus más productivos años de actividad, Popescu-Telega recensiona muchos libros publicados por las casas editoriales españolas; en realidad, el profesor Telega tiene un tipo de diálogo con un interlocutorio cuya voz se queda escondida para el público rumano. Él escribe sobre libros que no tienen gran circulación en nuestro país; Telega los considera como evenimientos en un paisaje cultural más vasto o solamente aprecia que estos libros tienen cualquier relación con la cultura rumana. A Salvador de Madariaga "le viene la idea de investigar la musicalidad de las hablas europeas" — dice Telega — y de todas que hay estudia sólo seis y elige de cada una a un escritor : Dante, Cervantes, Shakespeare, Rabelais, Goethe, Tolstoi. El hispanista rumano opina que se trata de un juicio parcial porque Madariaga no abarca todas las lenguas europeas. Al. Popescu considera que por entre los escritores estudiados hubiera tenido que estar presente Miguel Eminescu, el gran poeta nacional rumano, si Madariaga hubiera sabido el rumano. Fuera de esto, Telega considera que la musicalidad o la falta de musicalidad de una habla "depende de la oreja del oyente" lo que cambia el aspecto del problema.

Al. Popescu-Telega populariza de modo intenso la literatura española; su actividad tiene un matiz propagandistico debido a la cantidad de su trabajo y a una cierta redundancia necesaria para todo comienzo. Él no intenta derribar todo con el fin de una nueva sistematización y no ofrece opiniones muy personales sobre la literatura española, pero es el pionero de la hispanistica sistematica en Rumania.Los artículos y estudios criticos de Telega, no sorprenden como incontestables contribuciones originales; el toma frecuentemente las opiniones en circulatión, pero estos tienen el mayor papel en abrir camino en un nuevo dominio. Él no alaba

---

[6] I. Iordan, P.A. Georgescu, *Los estudios hispánicos en Rumania*, Bucarest, SRLR, 1964.

[7] P. Ulmu, *A.P. Telega hispanista*, Bucureşti, Ed. Bucovina, 1943.

sin justificación la literatura española; su información rica, sus fuentes de primera categoría, la paciencia del estudioso que encuentra placer en la disección de la idea y en la persecución de sus ramificaciones, la claridad y la bonhomía de la expresión, son características de su obra.

Cuando N. Iorga habla sobre *Don Quijote*, le considera un simple texto de parodia mostrando de este modo que no tiene simpatía real para este héroe. Telega nos deja una monografía correcta sobre Cervantes; el cree en Don Quijote, con un ardor que compensa la frialdad de N. Iorga frente a este gran símbolo. G. Călinescu en *Impresiones sobre la literatura española* nos ofrece el maravilloso espectáculo de su propio entendimiento, un compendio que contiene simpatías, antipatías, originales ironías, en breves palabras sus verdaderas impresiones. En cambio, Telega se constituye y queda en la historia literaria como un fiel y pasionado servidor de las letras hispánicas que estuvo investigando con infinita deferencia y admiración y con fina intuición.

BIBLIOGRAFIE

a) Algunas traduciones de Al. Popescu-Telega:

MANUEL MACHADO, *Toamnă* (Otoño), ,,Viaţă nouă'', Bucureşti, VIII, 1912, p. 233.

MANUEL MACHADO, *Grădina neagră* (El jardin negro), ,,Viaţa nouă'' Bucureşti, VIII, 1912, p. 234—235

TOMÁS DE ITIARTE, *Sfaturile unui tată* (El león y los demás animales), ,,Sburătorul'', Bucureşti, 1920, p. 375—380.

SANTIAGO RUSIÑOL. *În satul cenuşiu* (Pueblo gris), ,,Ideea Europeană'', Bucureşti, 11, nr. 42, p. 3.

JUAN MARAGALL, *Laude* (Alabanzas), Bucureşti, Cultura Naţională, 1922, 152 p.

RICARDO LEÓN *Iubirea iubirilor* (El amor de los amores), Bucureşti, Cultura Naţională, 1922, 280 p.

Prosatori spanioli contemporani (Prosistas españoles contemporáneos) / Unamuno, Pío Baroja, Ricardo León, Jacinto Benavente, Armando Palacio *Valdés, Bernardo Morales, Gr. Martinez-Sierra, V. Blasco-Ibáñez,* Bucureşti, Cultura Naţională, 1923, 160 p.

El Cid ,,Năzuinţa'', Craiova, III, 1924, nr. 2, p. 17—29.

RAMON DEL VALLE-INCLÁN, *Sonata de toamnă* (Sonata de otoño), fragmentos, ,,Năzuinţa'', Craiova, III, 1924, nr. 3, p. 28—48.

EMILIA PARDO BAZAN, *Vinerea Patimilor* (Viernes Santo), ,,Năzuinţa'' Craiova, III, 1925, nr. 9—10, p. 18—20.

MANUEL MACHADO, *Cavalerul cu mîna pe piept*, (El caballero de la mano al pecho) ,,Năzuinţa'' Craiova, VIII, 1928, nr. 3, p. 7.

MANUEL MACHADO, *Capa spaniolă* (La capa española) ,,Năzuinţa'', Craiova, VIII, 1928, nr. 3, p. 8.

JACINTO BENAVENTE, *Toţi avem interese* (Los intereses creados), ,,Năzuinţa'', Craiova, VII, 1928, nr. 1, p. 15—34; nr. 2, p. 21—32; nr. 3, p. 23—39; VIII, 1929, nr. 4, p. 18—35; nr. 5, p. 27—42.

ARMANDO PALACIO VALDÉS, *Sora San Suplicio* (La hermana San Sulpicio), Bucureşti, Ed. Universul, 1940, 430 p.; EPL, 1966, 325 p.

CALDERÓN DE LA BARCA, *Viaţa e vis* (La vida es sueño), Bucureşti, Ed. Fundaţiilor, 1942, 157 p.

LOPE DE VEGA, *Teatru ales* (Teatro escogido), Bucureşti, Ed. Fundaţiilor, 1943, 306 p.

LOPE DE VEGA *Fata cu ulciorul* (La Moza de cántaro), Bucureşti, Ed. Fundaţiilor, 1943, 283 p.

CERVANTES, *Iscusitul Don Quijote de la Mancha* (El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha), vol. 1—11, Bucureşti, 1945—1946.

UNAMUNO, *Viaţa lui Don Quijote şi Sancho Panza* (Vida de Don Quijote y Sancho), fragmentos, ,,Năzuinţa'', Craiova, 11, 1924, nr. 10, p. 23—34.

UNAMUNO, *Sentimentul tragic al vieţii* (Del sentimiento trágico de la vida), fragmentos, ,,Năzuinţa'' Craiova, 11, 1924, nr. 10, p. 35—48.

UNAMUNO, *Solilocvii şi convorbiri* (Soliloquios y conversaciones), fragmentos, „Năzuinţa", Craiova, 11, 1924, nr. 10, p. 48—53.
UNAMUNO, *Eseuri-Tinerimea „intelectuală" spaniolă* (Ensyvos — La juventud "intelectual" española), fragmentos, „Năzuinţa", Craiova, 11, 1924, nr. 10, p. 59—64.
DOLORES MEDIO, *În căutarea Nataliei Blay* (Funcionario público), Bucureşti, EPL, 1964.
CALDERÓN DE LA BARCA, *Doamna Spiriduş* (La dama duende), Bucureşti, EPL, 1966.
b) Volumenes y estudios de Popescu-Telega sobre la literatura española :
CERVANTES, Bucureşti, Cultura Naţională, 1924.
Asemănări şi analogii în folclorul român şi iberic (Similitudes y analogías en el folklore rumano e ibérico), Craiova, 1927.
Cervantes şi Italia (Cervantes e Italia), estudio de literatura comparada, Craiova, 1931.
Două drame de Lope de Vega interesînd istoria şi literatura românilor (Dos dramas de Lope de Vega de interés para la historia y la literatura de los rumanos), Craiova, „Ramuri" 1936.
Lecturi romanice (Lecturas románicas) Valle-Inclán, Benito Pérez-Galdós, Fr. Villaespesa, El Cid, Santiago Rusiñol,etc.), Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1939.
Pe urmele lui Don Quijote (Siguiendo las huellas de Don Quijote), Bucureşti, Casa Şcoalelor, 1942.
Páginas escogidas de literatura española con anotaciones en rumano, Bucarest, „Bucovina", 1941.
Încercări de traduceri ale lui Don Quijote în românește (Intentos de traduciones del Don Quijote en rumano), Bucureşti, Revista Fundaţiilor, 1942, nr. 1, p. 132—158.
Cervantes, viaţa şi opera (Cervantes la vida y la obra), Bucureşti, 1944.
Romancero, Bucureşti, 1947.
Un drame roumain inspiré de l'episode de Cardenio et de Lucinde de Don Quichotte de la Manche, Bucureşti, 1948, „Langue et littérature" vol. IV, nr. 2.
Din viaţa şi opera lui Unamuno (De la vida y de la obra de Unamuno), Craiova.
Un representant al poesiei noi în Spania (Un representante de la nueva poesía en España), Fr. Villaespesa, „Viaţă nouă", Bucureşti, VIII, 1913, nr. 1, p. 362—364; nr. II, p. 416—421; IX, 1913, nr. III, p. 23—30.
Cu prilejul tricentenarului morţii lui Cervantes (Con la ocasión del tricentenario de la muerte de Cervantes), „Viaţă nouă", Bucureşti, XII, 1916, p. 133—139
Teatrul spaniol contemporan (El teatro español contemporáneo) — *J. Benavente*, „Viaţă nouă", Bucureşti, XV, 1919, p. 19—27.
Fraţii Alvarez Quintero (*Los hermanos Alvarez Quintero*), „Sburătorul", Bucureşti, 1, 1919, p. 187—190.
Taina lui El Greco şi a lui Cervantes (*El mistero de El Greco y de Cervantes*), „Sburătorul", Bucureşti, 11, 1920—1921, p. 190—192.
Concha Espina. Tierras del Aquilon, Madrid, 1924, „Năzuinţa" Craiova, 111, 1924, nr. 4—5, p. 90—91 (reseña).
Alexandre Plana. Antología de Poetes Catalans Moderns „Năzuinţa" Craiova, 111, 1924, nr. 4—5, p. 92—94 (reseña).
Sánchez de Enciso. El soneto en España. Madrid, 1924, „Năzuinţa" Craiova, 111, 1925, nr. 8, p. 43—45 (reseña).
Don Quijote timp de trei veacuri (Don Quijote durante tres siglos), Craiova „Năzuinţa", 111, 1925, nr. 9—10, p. 1—9.
Eroticii în poesia spaniolă contemporană (Los eróticos en la poesia española contemporáneă), „Năzuinţa", Craiova, V, 1926, p. 1—9.
Hamlet y Don Quijote „Năzuinţa", Craiova, VIII, 1928, nr. 3, p. 39—46.
R.M. Pidal-Romancero, Madrid, 1928, „Năzuinţa" Craiova VIII, 1928, nr. 1, p. 52—54 (reseña).
Luis Araquistain — La agonia Antillana, Madrid, 1928 „Năzuinţa", Craiova, VII, 1928, nr. 1, p. 54—56, (reseña).
Wenceslao Fernández-Flores, Volvereta, Madrid, 1920, „Năzuinţa" Craiova, VII, 1928, nr. 2, p. 50—51, (reseña).
A. Campión, Origenes del pueblo Euskaldun, Madrid, 1928, „Năzuinţa", Craiova, VII, 1929, nr. 4, p. 41—42, (reseña).
Blasco — Ibáñez. En busca del Gran Kan, Valencia, 1920, „Năzuinţa" Craiova, VII, 1929, nr. 8, p. 46—49, (reseña).
Cervantes, discuso leido en la Legación de España en Bucarest, el dia 24 abril de 1940.
...(De gran utilidad en el establecimiento de la bibliografía del presente trabajo fue el volumen *Échos ibériques et hispano-américaines en Roumanie*. Bucarest, 1959, elaborado par G. Baiculescu, Al. Duţu y Dorothea Sasu-Ţimerman).

STAN VELEA

T. NOWAK — ROMANUL REALIST—MAGIC DE INSPIRAȚIE FOLCLORICĂ

Concreteţea de amănunt a componentelor imaginii şi proiectarea ansamblului în ficţiune, poetică proprie realismului magic, asociat mai ales de numele lui Fr. Kafka, sînt atribuţiile unei literaturi cu largă răspîndire universală, îndeosebi între anii 1950 — 1960. În Polonia, deşi irumpe în complexă interferenţă funcţională cu alţi stimuli exteriori după 1955, fenomenul kafkian va prolifera puţin mai tîrziu cu accente pronunţate în special pe construcţia naraţiunii. Aplicată prozei lui T. Nowak întîia dată de C. Marrodan în 1972, într-o recenzie la romanul *Diavolii* (Diabły, 1971)[1], formula realismului magic nu avea drept scop să indice o posibilă influenţă metodologică. Autorul încerca doar o circumscriere cît mai cuprinzătoare, verificabilă prin sugerarea unei apropieri comparative, care să aibă acoperirea necesară în relieful romanelor concepute de scriitorul polonez. Fără a aşeza sub semnul discuţiei aprecierea în sine, justificată, riguroziatea demonstraţiei impune mai întîi remarca potrivit căreia chiar dacă prozatorul n-a făcut decît să transpună în contextura romanului tehnici pe care le folosise în poezie, nu se poate să nu fi recepţionat îndemnuri corespunzătoare dintr-o atmosferă spirituală favorabilă, în care Kafka se afla plasat la loc de cinste alături de Camus, Malraux, Hemingway şi alţi înnoitori de prestigiu din secolul XX. Pe de altă parte, expresia se cere adăugită, ni se pare, cu o trăsătură esenţială pentru literatura lui Nowak : inspiraţia populară, manifestă cu predilecţie în sublinierea registrului fantastic cu ajutorul unor elemente de factură şi sorginte folclorică, îmbinate cu altele aparţinînd mitologiei biblice. Situaţie similară în multe privinţe cu aceea din multe romane latino-americane. Completarea este cu atît mai bogată în sugestii şi necesară, cu cît secole de-a rîndul literatura polonă s-a dezvoltat departe de sursele împrospătătoare ale literaturii populare. Realismul magic de inspiraţie populară pare deci formula cea mai potrivită prozei lui Nowak, punctîndu-i specificitatea de conţinut şi formă în comparaţie cu alţi scriitori contemporani. Spre deosebire de J. Kawalec, care se arăta obsedat de conflicte conceptuale exprimînd rezistenţele satului atemporal faţă de infiltraţiile năvalnice ale oraşului, Nowak va releva bogăţia sufletului ţărănesc prin mijlocirea tradiţiilor culturii populare. Nimic sur-

[1] C. Marrodan, *..liturghia cocoşată cîntată invers* (..garbata msza śpiewana na wspak), „Nowe książki", 1972, nr. 5, p. 16.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 267—273, Bucureşti, 1976.

prinzător în condiţiile existenţei unui stat, în structura căruia ţărănimea trebuie să-şi dea contribuţia sa majoră la formarea culturii naţionale [2].

O idee cu rezonanţe deosebit de puternice în majoritatea romanelor lui T. Nowak este aceea a reevaluării valorilor morale, idee care a cunoscut o răspîndire apreciabilă în literatura polonă de după război. Tragismul împrejurărilor a transformat uciderea dintr-un caz izolat într-o faptă la ordinea zilei, subminînd valabilitatea principiilor de convieţuire. Pentru ca viaţa să reintre pe făgaşele normale, era nevoie de reexplorarea întregului sistem de norme, pentru a se găsi înăuntrul lui întemeierile care să purifice individul de stigmatul crimei, făcîndu-l iarăşi apt să trăiască în mijlocul semenilor. Or, în acest cadru, rigiditatea de necontestat a moralităţii rurale antrena cele mai acute probleme. De aceea, Nowak va încerca aproape în fiecare roman să rediscute unele dintre ele, demonstrînd mereu cu alte argumente artistice vitregia conjuncturilor care l-au condus pe om la contrazicerea însuşirilor intrinseci, la autonegare. Într-o mai degrabă prefigurare de roman, *Balada seminţiei străine* (Obcoplemienna ballada, 1963), care este totuşi mai mult decît un „frumos basm poetic în proză despre iubirea şi destinul ţăranului"[3], autorul aborda pentru întîia dată asemenea probleme. Este, de bună seamă, mai mult o tatonare grevată de anume opacităţi care limitează expresivitatea etică a intrigii. Naratorul-personaj principal va ucide pe feciorul boierului pe la spate în timpul unei lupte numai pentru că acesta, în trecut, încercase să-i înşele logodnica, iar acum, în armată, îl persecuta — raţiuni nu destul de puternice pentru a susţine gravitatea reacţiei. Fantasticul popular, obiceiuri, eresuri, elemente de basm etc., dilată considerabil realismul expunerii, iar aura poetică, ce planează deasupra întîmplărilor, dă textului tonalităţi de baladă.

Împliniri teoretice şi estetice mai lucide oferă primul roman, *Ca o nuntă mai mare* (Takie większe wesele, 1966), ancorat mai temeinic într-o intenţionalitate etică. Discursul naratorului învederează aici în exclusivitate pregătirea, maturizarea lui pentru ucidere. Nu mai are nici o importanţă faptul că personajul nu ajunge să ucidă cu adevărat în fabula romanului, de vreme ce psihologic el este capabil s-o facă, dacă s-ar ivi prilejul. Cum s-a observat, cea mai mare dificultate pe care a trebuit s-o rezolve autorul, a fost aceea de a afla motive care să fundamenteze „crima" şi în conştiinţa individului, motive care pot sau nu să fie cît mai apropiate sau identice cu cele ale statului căruia îi aparţine. Uciderea la distanţe mari, proprie războiului modern, facilitează într-o măsură făptuirea ei fără prea mari drame de conştiinţă. Omorul are astfel, pînă la un punct, un caracter convenţional, afirmat şi în titlu, care nu angajează integral raţiunile moralităţii individului. „Păi războiul e ca o nuntă mai mare — va comenta povestitorul — iar la nuntă, dacă începe bătaia, trebuie să te baţi, că n-ai

[2] Referindu-se la literatura română, Zoe Dumitrescu Buşulenga afirma: „Alcătuirea unui stat popular, al maselor de muncitori şi ţărani, nu poate, pe de altă parte, să nu fie însoţită de reluarea temelor fundamentale ale folclorului, ca şi de reexplorarea în spirit nou a istoriei naţionale. De aici marea frecvenţă a vieţii ţărăneşti şi a motivelor folcloristice, mai cu seamă a acelora care exaltă viaţa şi lupta. Z. Stancu, M. Preda, T. Popovici şi mulţi alţii leagă satul de ieri de cel de azi, mergînd pe urmele marilor înaintaşi, M. Sadoveanu şi L. Rebreanu, şi ducînd mai departe formulele lor specifice în tratarea romanului ţărănesc." (Zoe Dumitrescu Buşulenga, *Permanenţe româneşti în literatura română contemporană*, în vol. *Valori şi echivalenţe umanistice*, Bucureşti, 1973, p. 169).

[3] H. Bereza, *Imaginaţia triumfătoare*, (Wyobraźnia triumfująca), în vol. *Legături naturale* (Związki naturalne), Varşovia, 1972, p. 160.

încotro" [4]. Traiectoria parcursă de psihologia naratorului pînă la treapta posibilității morale a crimei este însă presărată cu ciocniri grave, însoțite de spaime instinctive îndelungi, pe care Nowak le dezvoltă elocvent în derularea episoadelor. La început, uciderea, a cărei necesitate n-o realizează logic și emoțional, îi atrage obsesiv gîndurile asemenea unei enigme pe care ar vrea s-o dezlege. Treptat se obișnuiește cu inerența ei și încearcă s-o înfăptuiască în joacă, pentru ca pînă la urmă conștiința înfricoșată să afle ieșirea din impasul moral prin necesitatea salvării unui nevinovat.

Și mai departe va avansa în planul cauzalității și al factologiei în următorul roman, *Cînd vei fi rege, cînd vei fi călău* (A jak królem, a jak katem bedziesz, 1968), valoric superior. Un cunoscut motiv popular dintr-o poezie a Mariei Konopnicka configurează eșafodajul subiectului, repetîndu-se deseori ca un refren în cursul relatării; cam ca la J. Kawalec, cu efecte ușor convenționalizate. În *Ca o nuntă mai mare*, narațiunea se sfîrșea în punctul terminus al pregătirii personajului pentru a deveni „ucigaș", de aceea, aici, autorul va trece mai repede peste această etapă; neglijarea ei totală ar fi creat goluri în desfășurarea naturală a faptelor. Atenția se va concentra acum asupra proceselor psihice declanșate de participarea directă la genocid, procese care se vor încheia prin reintegrarea personajului în morala vieții colective. Zbuciumul nu s-a încheiat deci odată cu convingerea eroului de nevoia de a ucide, continuînd și mai dramatic în timpul și mai ales după comiterea faptei. Primele secvențe ni-l înfățișează pe narator desprinzîndu-se de viața aventuroasă de flăcău, preluînd cu sîrg gospodăria după moartea tatălui și începînd hîrjoana cu codanele, în vederea căsătoriei. Această primă parte este dominată de motivul simbolic al mărului, cu circulație mare în folclorul vechi polonez, care poate indica și altă perspectivă de considerare a întîmplărilor în afară de cea imediată. Prin procedee similare se transformă concretul în noțiuni, fenomenele descrise statornicindu-se în adevărate alegorii. Un recenzent credea că izbînzile cărții se materializează în primul rînd pe această direcție[5].

Avatarurile conștiinței naratorului în timpul războiului, evidențiate în curgeri lirice și altoite pe fapte dintr-o realitate tragică, depășesc relieful romanului prefăcute de autor în argumente abstracte ale unei demonstrații de idei. Scopul acesteia? Afirmarea curățeniei și complexității morale a sufletului țărănesc prin manifestări ale culturii populare. După cîteva săptămîni de luptă, povestitorul Piotr se întoarce acasă și, înregimentat în regimentele de partizani, va executa cîțiva trădători: un poștaș, un primar și un șef de jandarmi. După fiecare ucidere reproșurile de conștiință se înmulțesc; scrutîndu-și mereu propriul lăuntru pentru a-și găsi liniștea, ajunge să fie socotit un fel de „însămnat" în opinia satului. Cei mai apropiați, mai întîi mama, apoi logodnica, intuiesc pricinile chinului și iau o parte din vină asupra lor. A ucis pentru a îndeplini un ordin, a ucis trădători care periclitau vieți nevinovate, a ucis din rațiuni superioare, a căror vină n-o poartă el, o simplă unealtă. Se supralicitează și aici rolul determinărilor exterioare. Adevărata reintegrare se produce definitiv odată cu nașterea copilului. Cînd Piotr se teme să-l strîngă la piept pentru

[4] H. Bereza, *op. cit.*, p. 164.

[5] L. Szaruga, *Multisemnificativa tonalitate lirică* (Wieloznaczny ton liryki), „Texty", 1973, nr. 4, p. 169–173.

a nu-l întina cu vinovăția mîinii — sentimentul transpus cerebral al brațului ucigaș are aici și o fundamentare strict istorică, nu ca la St. Czernik — bunicul Jakub îl convinge că a ucis pentru a salva satul, așadar în numele colectivității amenințate ; ei toți au ucis prin și odată cu el, astfel că vina lui este de fapt a lor. Reprimirea personajului este totală, faptele lui găsindu-și locul cuvenit în moralitatea tradițională. „Raiul" etic al țăranului a fost salvat ; „regele" — flăcău e și „călău" nevinovat. Imagistica generoasă, hrănită în permanență de împletirea motivelor folclorice cu cele biblice, întărește sugestivitatea ideilor, îmbogățind contururile argumentației concrete prin ecouri în mitologia populară, altfel zis, printr-o revalorizare de calitate a acesteia. Trecînd în revistă motivele folclorice folosite în *Cînd vei fi rege, cînd vei fi călău*, E. Petrus-Szmigielska aprecia într-un articol că proza lui T. Nowak e cea mai pregnantă expresie a reevaluării culturii populare de către creatorii din generația tînără [6].

Noțiunea de tradiție este atemporală și conservatoare prin definiție ; prezentul îmbogățește mereu tradițiile, dar nu poate să le renege sau să le modifice. Cu toate acestea, satul lui Nowak nu mai e cel mitic din proza lui J. Kawalec sau St. Czernik. Sfera culturii, a moralității rurale, se arată de astădată receptivă la impulsurile exterioare ale istoriei, redînd satul unei evoluții în cadrul acesteia. Își relaxează rigiditatea proverbială și asimilează imperativele momentului, punîndu-le de acord, nu fără restratificări dureroase, cu întregul sistem de norme. Procesul acesta de „istoricizare" literară se vede lesne și în romanul *Diavolii*, o cronică vie a satului polonez, abordată prin prisma evenimentelor de după război și a mitologiei rurale. Materialul faptic are curgere de jurnal *sui generis*. Este dealtfel conceput în această formă de autoarea inițială, primărița Jadwiga, care păstrează în mare cursul adevărat al întîmplărilor, considerate însă mai mult prin ecoul pe care-l produc în sufletul ei. În acest plan al istoriei reale, episoadele sînt prezentate cu simplitate și candoare. Abia intervențiile organistului îmbogățesc decorul în ordinea mitică, adăugînd prin invenție și generalizare. Relatarea avansează astfel pe două planuri, la început paralele, care se întrepătrund organic spre sfîrșit. Fiind vorba de perioada imediat următoare războiului, cînd banda lui Boruta teroriza populația spre a împiedica realizarea reformei agrare, vor avea loc și aici uciderî și violențe de tot felul în legitimă apărare sau dimpotrivă. Cuprinderea lor în tiparele logicii este similară cu cea din *Cînd vei fi rege, cînd vei fi călău*, nouă fiind înveșmîntarea lor concret artistică prin împletirea ficțiunii cu sursele inepuizabile ale înțelepciunii populare. Aici stă și valoarea romanului. Temele și motivele folclorice se înmulțesc, contribuind cel puțin în măsură egală la ordonarea narațiunii. Expansiunea imaginației se aplică întregului univers prin antropomorfizarea totală a tabloului. Închegarea atmosferei fantastice de factură populară este realizată de autor prin cîteva trouvaill-uri din care unele cu totul originale. Orbirea treptată a Jadwigăi are, în acest sens, un rost însemnat ; nu e un simplu divertisment de intrigă. Pierderea vederii este însoțită de descoperirea unui univers nebănuit dincolo de formele materiale. Acum i se dezvăluie legături ascunse ochiului deschis între lucruri și oameni, între evenimente, din care o judecată limpede extrage

[6] E. Petrus-Szmigielska, *Folclorul în proza lui T. Nowak* (Folklor w prozie T. Nowaka), „Ruch literacki", 1971, vol. IV, p. 231—239.

concluzii practice, uimind pe cei din jur prin forța de pătrundere. „Sufletele" obiectelor și ale ființelor îi asamblează o lume interioară mult mai bogată în substanță decît cea reală, dar și mult mai elastică, mai puțin precisă în contururi, în care, supranaturalul este absorbit ca un important element constitutiv. Tot așa se explică, în parte, și prezența „însămnatului" Józek, ale cărui atitudini izvorăsc dintr-un univers rațional la fel de labil, deschis continuu reacțiilor neașteptate, oricît de bizare. Ori vrăjitoarea Kolaska, știutoare de vrăji străvechi și numeroase taine ale farmacopeei populare.

Dar orbirea primăriței, sminteala lui Józek și cunoștințele Kolaskăi sînt mai mult niște circumstanțe favorizante, e drept, inteligent alese. Cel mai adesea T. Nowak apelează la constituantele folclorului însuși, care fortifică tenta suprareală a fabulației, dînd și specificitatea fabulosului de sursă populară. Ca volum și importanță sînt menționabile în primul rînd legendele și povestioarele cu tîlc. Inserate la sfîrșitul mai fiecărui capitol, întotdeauna în strînsă legătură cu conținutul, extind valabilitatea factologiei într-un context de semnificații mai largi. Ele aparțin coautorului „jurnalului", organistului, cum se spune de la bun început, care le povestește într-un stil abundînd în oralitate și forme rurale. Unele au un caracter pur pragmatic (*Despre folosul pe care-l avem din dresarea ursului*) sau reprezintă ilustrări narative paremiologice („Să nu visezi țăran prinț, că ajungi ginerele dracului"; „rău faci, de rău ai parte" ș.a.), altele indică izvoare ale răului (*Bîrlogul vrăjitoarei*) ori rezolvă idilic conflicte sociale (*Boierul, calul și sluga*), toate țintind formularea unor învățături cu aplicare imediată în viața sătenilor (*Povestea feciorului renegat*, *Povestea reginei*). Transmise prin viu grai de la o generație la alta, s-au curățat cu timpul de balastul accidental, dăinuind ca manifestări aproape perfecte artistic ale înțelepciunii populare, a cărei profunzime și măsură o arată; autorul le reliefează deliberat.

În sugerarea fantasticului de tip rural, un rol cel puțin tot atît de important îl au datinile provenite din superstiții și credințe cu puncte de susținere doar într-o raționalitate metareală. Narațiunea este pur și simplu înțesată de asemenea eresuri, făcături și descîntece care-i subțiază suporturile concrete, împingînd-o mereu spre neverosimil și supranatural. Un singur exemplu. În fiecare an capra Jadwigăi năștea cîte doi iezi. Cel negru era purtat în jurul satului ca să sperie vrăjitoarele și duhurile rele, după care, sacrificat la biserică, i se împrăștia sîngele amestecat cu nisip pe ogoare spre a crește recolta. Cel alb, în schimb, era dus pe deal, i se da să bea zară și fetele îi puneau mîna în cap; dacă se uita împrejur, avea să fie pe gîndul lor, dacă nu, dimpotrivă. Cînd era lăsat slobod, dacă o lua spre casă, anul avea să fie îmbelșugat, iar dacă se îndrepta spre pădure, prevestea mari nenorociri. Interesat de fenomene imperceptibile rațional, Nowak nu vrea să demistifice mecanismele conștiinței colective, nici să descopere pîrghiile naturale, biologice și sociale ale acțiunii. Fiecare amănunt al prozei lui iradiază într-o lume pe jumătate de basm, îmbogățindu-se cu noi sensuri și valori existențiale [7].

---

[7] Wł. Maciąg, *Mitologie și realism* (Mitologia i realizm), „Życie literackie", 1974, nr. 32, p. 6.

În fine, componentele subiectului, personaje și întîmplări, se adună într-o imagine parabolică, amintind în linie dreaptă legenda biblică. Primărița Jadwiga este metafora unui mesia care luptă împotriva răului și, asemenea unui Christos, își are calvarul ei; banditii o pun să meargă pe cioburi în fața tuturor, biciuind-o cu cîrnați. Ea trimite la învățătură doisprezece copii, pe care i-ar vrea întorși în sat, ca cei doisprezece apostoli, spre a-l lumina și a-i aduce fericirea prosperității. Satul ar reprezenta lumea plină de zavistie și păcate, care trebuie mîntuită, banditii fiind întrupări ale răului pe pămînt : diavolii. Salvarea o vede Nowak în sensul emancipării culturale, răul fiind îndepărtat la sfîrșitul romanului de țărani înarmați, care aprind casa vrăjitoarei și izgonesc pe banditi. Adevăratul mesia este deci obștea însăși, satul coborît din legendă în istoria concretă. Vechile mituri își găsesc astfel rezolvări moderne în societatea contemporană.

Valorificarea tradițiilor culturale ale satului împrumută forme declarative în *Cei doisprezece* (Dwunastu, 1974). Naratorul, concomitent și personaj, ca în toate romanele lui T. Nowak, vorbește în numele celor doisprezece flăcăi trimiși de Jadwiga la oraș. Amintirea lui are deseori rol de agent constructiv al narațiunii, mai puțin compactă aici decît în *Diavolii*, într-un limbaj care începe să se simtă cam făcut poematic, în orice caz nepotrivit cu gravitatea unor aluzii polemice ale cărții [8]. Conștienți de menirea lor, cei doisprezece se țin alături tot timpul, manifestînd o atitudine critică față de cultura pe care și-o însușesc. Cei din jur îi tratează ca pe un tot consolidat de „ceva comun de care nu vorbesc niciodată". Încontinuu, în conștiința lor, raportează cunoștințele însușite la „averea culturală" proprie, conchizînd nu o dată în favoarea acesteia. Știința noului mediu social n-are efecte practice, de aceea poate forma numai pani. Opiniile lor sînt în fond ale satului. Le confirmă Kulaska, îndemîndu-i să nu se încreadă în toate cărțile, și Odludek care le spune că pentru unii învățătura e bună, iar pentru alții se dovedește rea. Circumspecți, așadar, față de cunoștințele acumulate, cea mai mare parte dintre ei vor căuta totuși piatra filozofală în cărțile de știință, numai unii urmînd calea preoției. Desprinderea lor treaptată de vatra satului nu provoacă dramatice ruperi conceptuale, ca în literatura lui J. Kawalec, deoarece nu renunță la valorile culturii populare și nu le trădează. Din contră, atunci cînd acestea se estompează în memorie, se simt murdăriți și se regenerează reluînd legătura cu satul. Firește, unele procese de acomodare nu sînt excluse, dar autorul nu insistă asupra lor.

Chiar dacă în *Cei doisprezece* răsfrîngerile mitologiei biblice s-au subțiat pînă aproape de dispariție, cele folclorice sînt tot atît de frecvente ca în *Cînd vei fi rege, cînd vei fi călău* și în *Diavolii*. Aici și simbolistica e mai transparentă, intențiile lui Nowak formulîndu-se fără echivoc de unele personaje. Tezaurul culturii țărănești reprezintă un întreg, unitar în conținut și construcție, un univers cu nimic mai prejos în bogăție și diversitate decît oricare altele. Cartea lui Józek Odludek, *Bucuriile și necazurile vieții țărănești*, scrisă pe toți pereții casei cu înfloriturl măiestre și în culori diferite, este un simbol elocvent al acestei arhitecturi armonioase. Începutul

---

[8] W. Żukrowski, *Un băsmuitor de la țară* (Bajarz wioskowy), „Nowe książki", 1974, nr. 16, p. 32.

este cum nu se poate mai expresiv : „Ce n-au scris regele şi boierul la curţile lor, episcopul şi preotul, va scrie mîna bătătorită de coarnele plugului", văzînd gradul înalt de conştiinţă de sine a autorului, convins de adevărul, înţelepciunea şi trăinicia spuselor sale. Pe de altă parte, acest *motto* afirmă programatic contribuţia originală a spiritului rural la alcătuirea culturii naţionale. Tinerii au şi ei conştiinţa valorilor superioare încifrate în metafora casei lui Odludek, pe care, asemenea părinţilor, vor să le transmită viitorimii. Cei doisprezece strîng unelte de muncă de la ţară, pe care visează să le expună în muzeul oraşului ; secera lîngă astrolab şi cîntecele alături de poemul *Pan Tadeusz* de A. Mickiewicz. Într-un scop identic vor scrie o carte atotcuprinzătoare în care vor aduna nume de plante folosite de doftoroaie, pe care le vor explica ştiinţific, credinţe, poveşti şi obiceiuri legate de locurile vizitate, într-un cuvînt, tot ce vor afla de la băsmuitorii satelor colindate, precum şi întîmplări din viaţa lor, după modelul oricărui „jurnal" ţărănesc.

Cultura populară, ca şi moralitatea populară, nu apar nici în acest roman ca un univers închis, excluzînd orice interferenţe cu elemente de altă natură. Ca la Kawalec. Pînă şi conştiinţa Kulaskăi, fostă vrăjitoare, asimilează adevărurile *Manifestului comunist*, scris de un „om al lui Dumnezeu", iar cei doisprezece îşi urmează neabătuţi urcuşul, trăind dificultăţile de integrare, dar nefăcînd, odată cu autorul, tragedii ireparabile din ele. Sînt semne care pledează în proza lui T. Nowak pentru posibilitatea sintezei istorice, pentru rezolvarea optimistă în vremea noastră a ciocnirii dintre cele două culturi. Problemele sociale şi psihologice ale avansului rural capătă astfel în literatura lui T. Nowak cuprinderi estetice noi, originale, comunicate într-o formulă de roman modern, realismul magic de inspiraţie folclorică. În proza ţărănească de mare suprafaţă din Polonia contemporană ocupă un loc de seamă printre creatorii tineri.

AL. SĂNDULESCU

LIVIU REBREANU, „OPERE" VOL. 7—8

Încă două volume din ediția critică îngrijită de Niculae Gheran (variantele în colaborare cu Valeria Dumitrescu) ne pun la îndemînă textul romanelor *Ciuleandra*, *Crăișorul Horia* (neretipărit de multă vreme) și *Răscoala*. Nou prilej de a pătrunde în laboratorul de creație al scriitorului, unul dintre cele mai revelatoare din cîte ni s-au făcut cunoscute în ultimii ani. Căci ediția în curs de apariție la Editura Minerva, în afara meritului de a publica o operă integrală, așa cum se intenționează, îl are, poate o dată mai mult, pe acela de a reconstitui, pe o temeinică bază documentară, *geneza* acestei opere, de a ne face, *post festum*, martorii unuia dintre marii chinuiți ai scrisului.

După ce am parcurs „caietele de creație" și paginile de jurnal, variantele și anumite confesiuni și interviuri pe care, grație lui N. Gheran, le aflăm adunate între coperțile volumelor apărute (mai ales vol. 4—8) ne convingem (și faptul are o semnificație mai generală privind secretele procesului de creație) că Rebreanu și-a conceput mai toate romanele în tinerețe, în epoca debutului. Le purta în cap sau le ținea pe șantier cîte zece și douăzeci de ani, scriind cîteva capitole și apoi abandonîndu-le, pentru ca într-un tîrziu să le readucă pe masa lui de lucru, după ce conviețuiseră și se contaminaseră unele de la altele. Așa se face că, deși scrise la mari intervale, *Ion* se interferează cu *Răscoala* și acesta cu *Crăișorul Horia*, legate nu numai printr-o idee unitară, dar și printr-o tonalitate comună, pe care o întîlnim, fie și parțial, în *Ciuleandra*. (Cartea aceasta, izvorîtă dintr-o nuvelă (*Nebunul*), ce data din 1912, îi plăcea autorului, adept al unui realism dur, „findcă în ea sînt instincte", adică anumite structuri psihice pentru care el avea preferință și care-l vor obseda mereu.) „Metaforele fundamentale", nucleele germinative iau naștere acum, în anii de pînă la primul război mondial. *Răscoala*, ca și *Ion*, punea problema pămîntului, autorul gîndindu-le aproape concomitent. Tema îi fusese sugerată de piesa *Țesătorii* de Gerhard Hauptmann, îndată după răscoale, cînd intenționa să scrie o dramă. După oscilații și ezitări, alege romanul, pentru care-și făcea primele note în același an, 1912. Stabilit în București, consultă presa și o sumedenie de cărți de specialitate pe care intrepidul autor al ediției le depistează și ni le comunică sub titlul „Instrumente de lucru". Figurează aici studii de C. Dobrogeanu-Gherea, Spiru Haret, N. Xenopol, Radu Rosetti, G. Panu, N. Filipescu, C. Stere, Lascăr Catargiu, C. Hamangiu, C. Garoflid, spre a nu le cita decît pe cele mai importante. Ca și în cazul *Pădurii spînzuraților*, scriitorul nu găsește acel suport viu al realității, pînă ce nu se deplasează în satele răvășite de răscoale, pînă ce nu ia cunoștință direct despre felul cum s-au întîmplat lucrurile, cum arăta

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 275—277, București, 1976.

un conac boieresc şi un arendaş, alcătuindu-şi vaste proiecte de construcţie, hărţi detaliate, liste de locuri şi personaje. Peste primele schiţe ale *Răscoalei* se aşterne culoarea nu tot aşa de puternică a *Ciuleandrei* şi mai ales a *Crăişorului*. N. Gheran observă foarte bine că numeroase pagini se clarifică reciproc şi că anumite situaţii şi anumiţi eroi, deşi sub alte nume, circulă dintr-o operă în cealaltă. Rebreanu simte nevoia acestui „roman-exerciţiu", cum l-am numit altădată, spre a prinde într-un tîrziu pulsul viu al creaţiei impetuoase, ce apărea după lungi nopţi de căutare şi caznă, cum singur le înregistra conştiincios, ca într-un veritabil jurnal de bord. Odată intrat în ritmul vuitor al cărţii, scriitorul i se devotează integral. Nu trăieşte decît pentru şi cu lumea lui fictivă. Epoca aceasta de nobilă tensiune şi dăruire ne dezvăluie imaginea lui Rebreanu ca un veritabil titan al muncii, trăind una din marile lui clipe demiurgice. „Din aprilie pînă în noiembrie 1932 — va spune într-o conferinţă — am lucrat aproape fără întrerupere, în toate nopţile, cîte 9—10 ore. Eram atît de pornit pe muncă, încît după amiezele, cînd trebuia să mă odihnesc, mă aşezam la birou şi continuam pînă se înserа. Toată vara n-am fost la Bucureşti decît de 5—6 ori cîte o zi două. A fost cea mai pasionantă muncă, dar şi cea mai istovitoare. Ultima noapte, cînd am putut scrie *Sfîrşit* pe ultima filă, am adormit peste manuscrisul gata, sleit parcă de toate energiile..."

Din mărturisirile strînse în volumul *Amalgam* ştim că scriitorul intenţiona să realizeze un epos al pămîntului din toate provinciile româneşti. Aparatul critic al ediţiei de faţă scoate la iveală un interviu care fixează şi mai bine locul *Răscoalei* în cadrul operei lui Rebreanu, precum şi a vastelor lui planuri : «*Răscoala* este continuarea firească a lui *Ion*. Am avut viziunea acestui roman încă din timpul cînd transcriam pentru tipar *Ion*. Dacă *Ion* e simbolul *individual* al ţăranului român, setos pînă la patimă de pămîntul lui, *Răscoala* este simbolul *colectiv* al aceluiaşi ţăran — simbol al energiilor de care dispune el în contact cu pămîntul. Toată concepţia mea creatoare am avut-o formulată în mintea mea încă de cînd am venit din Ardeal. „Omul nu trebuie să se îndepărteze de pămînt" ; este concepţia prin prisma căreia s-au născut *Ion* şi *Răscoala* şi, în parte, *Pădurea spînzuraţilor* — şi se vor mai naşte alte cîteva romane asupra ţăranilor. Aşa că *Răscoala* e o treaptă spre care visez şă mai scriu. Voi descrie într-un alt roman, intitulat poate *Întunericul*, cum s-a comportat ţăranul român în marele nostru război, şi apoi, ca un corolar deasupra acestora, am ideea unui roman intitulat *Pacea*, în care viziunea se întregeşte anume, într-un stat român mare şi consolidat ».

De tot interesul este şi geneza romanului *Crăişorul Horia*, care poate fi confruntat nu numai cu evenimentele istorice, dar şi cu o lucrare de informaţie şi de pledoarie pentru cauza românilor din Transilvania, scrisă de Liviu Rebreanu chiar în ajunul primului război mondial. E vorba de *Răscoacoala moţilor*. Între aceasta şi roman, asemănările, mai exact identităţile, sînt numeroase (subliniate apăsat şi de N. Gheran), cele două scrieri constituind pentru noi o formă a relaţiei dintre tip şi prototip. Subiectul istoric îl punea în anume încurcătură pe autor, bîntuit de îndoieli în vreme ce scria cartea. O pagină de jurnal ne aduce iar în labirintul creaţiei, unde, în fiecare ungher, pîndeşte o întrebare : „Ce grozav de greu merge *Crăişorul!* Dealtfel, ce să mă mir, căci toate-mi merg greu ; inspiraţia mea e lentă şi totuşi spontană. Mă apuc de scris şi nu prea ştiu ce vreau să scriu. Doar o

linie generală și nici aceea destul de clară. Tot eșafodajul, acea faimoasă construcție pe care mi-o laudă criticii, se face singură, din crîmpeie înșirate la întîmplare... Dar la *Crăișorul* e gravitatea că parcă nu prea știu ce vreau : roman istoric sau biografie romanțată? Ce va ieși nu știu. Ș-apoi n-am nici o femeie, nici un pic de amor. Nu va fi oare prea sever pentru cititor?"

Nu am stat să verificăm dacă N. Gheran și Valeria Dumitrescu au transcris inexact o variantă sau dacă le-a scăpat vreun titlu din bogatul aparat de referințe critice. Aici lista rămîne totdeauna deschisă..., după cum și cîte o nedumerire, ca atunci cînd un articol ca acela semnat de Vladimir Streinu în „Revista Fundațiilor regale" (1940) este înghesuit în capitolul „Alte referințe" (vol. 7, p. 380). Chiar și cîte o mică îndreptare s-ar mai putea face, ca, de exemplu, în indicația greșită din același volum, p. 412, unde se notează : „O ediție postumă în Jugoslavia : *Královič Horia*, Roman. Prelożila Angela Doválová. Turčiansky Sv. Martin, Svet, 1945". Traducerea nu e în sîrbocroată, ci în slovacă.

Ediția Rebreanu crește însă văzînd cu ochii, descoperindu-ne dimensiuni inedite prin publicarea dosarelor de creație, a fragmentelor de confesiuni și jurnal și care, dacă e să ne referim la *Ion*, *Pădurea spînzuraților*, *Adam și Eva* sau *Răscoala*, reprezintă ele însele pagini palpitante, scoase dintr-un modern roman al romanelor.

BIBLIOTECA UNUI BIBLIOFIL ORIENTALIST ROMÂN, ÎN PRIMA JUMĂTATE A SECOLULUI AL XIX-LEA

MARIN BUCUR

Căpitanul Constantin Cornescu Oltelniceanu (sau Oltelniţeanu) rămîne o prezenţă enigmatică, relevată în cîteva momente pe linie strict bibliografică. Manuscrisul francez 183 (Biblioteca Academiei Române) — *Bibliothèque Cornesco*, întocmit parţial şi incomplet, permite o reluare a discuţiei de istorie şi documentaristică literară, extinzîndu-se considerabil cunoştinţele noastre în ceea ce priveşte gradul de cultură şi de erudiţie al societăţii intelectuale româneşti din prima jumătate a secolului trecut. Primul, bibliograful I. Lupu[1] a pătruns cu pricepere în labirintul acestei imense colecţii bibliofile, risipite prin destinul nefavorabil al timpului, descoperind liste preţioase de cărţi româneşti rare şi de cărţi străine cu autograful lui Oltelniceanu. Datorită acestui cercetător, dintr-odată s-au putut recupera cîteva zeci de titluri de opere literare româneşti şi străine care au aparţinut bibliotecii lui Constantin Cornescu şi care au avut şansa intrării în Biblioteca Academiei Române, prin donaţia făcută de episcopul Buzăului, Dionisie Romano. În bună parte lista de vechi cărţi româneşti solicitată de Cornescu în 1884 prin „Foaie pentru minte inimă şi literatură"[2], coroborată cu bibliografia lui D. Iarcu, a fost în linii mari reconstituită. Donaţia[3] episcopului buzoian se ştie că cuprindea un număr de 73 de volume şi că acestea reprezentau numai cărţi din fondul de cultură românească veche, dar colecţia bibliofilă atît a lui Cornescu cît şi a lui Dionisie erau cu mult mai mari, ajungînd împreună la peste 6261 de volume şi broşuri. Prezentul catalog aflat în Biblioteca Academiei Române, provenind din colecţia bibliotecii episcopului buzoian, donat împreună cu restul volumelor prin numărul 56872, din 17 septembrie 1897, Ministerului Cultelor şi Instrucţiunii Publice, este la ora actuală, oricît de incomplet şi de incompetent alcătuit, după moartea lui Cornescu, singurul indiciu sigur într-o cercetare istorico-literară care tinde să reconstituie, măcar şi parţial, bogăţia unei biblioteci româneşti în secolul trecut.

---

[1] *Date noi privitoare la bibliofilul Constantin Oltelniceanu*, „Studii şi cercetări de bibliologie" V, 1963, 19, p. 79—105; *Fondul de tipărituri şi manuscrise orientale din Biblioteca bibliofilului Constantin Oltelniceanu*, „Studia bibliologica", 1969, vol. III, p. 219—244.

[2] *Însemnare de cărţi vechi româneşti*, *ibidem*, an. IV, nr. 42, 16 oct., p. 336; lista continuă în numărul următor, p. 342—343.

[3] Inventarul total se află în Arhiva Academiei R.S. România, Dosar A. 101—1897—1901 (nr. curent 25), ff. 1—60.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 279—293, Bucureşti, 1976

Manuscrisul catalogului se prezintă sub forma unui registru curent (34 cm/22 cm), compus din 125 de pagini numerotate, dintre care sînt scrise numai primele şapte, lăsînd loc pentru completări ulterioare de titluri, apoi reîncepută inventarierea de la p. 13 pînă la p. 14 şi de la p. 18 la p. 28. Sînt în total trei secţiuni succesive : prima, rezervată cărţilor engleze, a doua şi a treia, cărţilor franceze. Lipseşte din acest catalog un inventar, fie el şi sumar, al colecţiei de vechi cărţi româneşti din biblioteca lui Cornescu. La cel de-al treilea inventar din acest registru, se specifică în titlu : *Bibliothèque Cornesco-Livres français*. Primele două secţiuni din catalog, după caracterul literelor, aparţin aceleiaşi date şi sînt anterioare celei de-a treia secţiuni— , *Bibliothèque Cornesco*, — catalog întocmit cu minuţia unei transcrieri îngrijite, inventar alcătuit mai tîrziu. Catalogul cărţilor engleze reţine un număr de 137 de volume, cel al cărţilor franceze 319 volume în limba franceză, iar pentru aşa-zisa Bibliotecă Cornescu se inventariază 591 de volume în limba franceză. Categoric, şi cele două inventare în afara Bibliotecii Cornescu se refereau, de asemenea, la aceeaşi bibliotecă. Probabil, alcătuitorul acestui inventar,după moartea lui Cornescu, a reluat inventarul în acelaşi registru, voind să îi dea un caracter de inventar complet al bibliotecii. În toate cele trei cazuri, listele au rămas neîncheiate, deci inventarul este imaginea parţială a tezaurului bibliofilic oriental al lui Cornescu. Cu toate acestea, prin numărul mare de titluri, de peste o mie, catalogul de faţă este menit să ne dea o imagine de ce a însemnat o bibliotecă savantă în Ţările Româneşti în prima jumătate a secolului trecut. Se mai cunosc din aceeaşi epocă biblioteci celebre precum biblioteca lui D. Papazoglu şi a lui Al. I. Odobescu, ambele adevărate modele de colecţii bibliofile. Catalogul Cornescu deschide porţile unei biblioteci de altă natură, a unei biblioteci specializate, a unui anticar pasionat de raritäţi filologice orientale şi clasice, a unui savant de clasă, ignorat de posteritate. Biblioteca lui Cornescu, în limitele cuprinse de acest catalog incomplet, ne face să dăm o altă măsură de apreciere asupra gradului înalt de cultură în mediile intelectuale româneşti din care au răsărit personalităţi cu orizonturi universaliste precum Al. I. Odobescu şi B.P. Hasdeu. Apare, aşadar, cu biblioteca lui Cornescu, tipul de bibliotecă umanistă a unui filolog şi mare amator de orientalistică. Tipul de bibliotecă boierească cu opere literare şi filozofice clasice nu îşi mai găseşte în biblioteca lui Cornescu un urmaş fidel. Opere literare, îndeosebi franceze şi engleze care circulau în ţările noastre în acel timp ca bunuri comune de lectură, sînt neglijate de Cornescu. Catalogul său nu reţine decît cîteva titluri din operele lui Homer, Plaut, Salustiu, Tacit, Cicero, apoi din Voltaire, Jean Jacques Rousseau, Montesquieu, Byron, Shelley etc. Bibliofilul român nu-şi mai alcătuieşte o bibliotecă de tip tradiţional. Achiziţiile sale au în vedere cu prioritate universul orientalisticii filologice, istorice, etnografice şi literare. Preponderenţa o au cărţile de lexicologie greacă, latină, romanică, slavă, dominate de numărul impresionant de opere de lexicologie orientală şi asiatică. De la Spătarul Milescu şi D. Cantemir nu se mai întîlnise un pasionat de orientalistică precum acest valah de la încrucişarea secolului al XIX-lea. Desigur, în comparaţie cu biblioteca lui Odobescu, care se alcătuia cam în acelaşi timp, biblioteca lui Cornescu nu numără podoabe bibliofile din domeniul clasicităţii şi al arheologiei, dar în schimb apare odată cu ea tipul colecţiei profilate. Nu

mai este o bibliotecă de lectură, în mediul boieresc. Operele literare cu caracter literar sînt în minoritate, într-un fel, efemeridele colecţiei. Cărturarul valah nu şi-a alcătuit o bibliotecă de cultură generală. Dispare tipul de bibliotecă salon. Printre amatori, Constantin Cornescu este un erudit cu pasiunea cunoaşterii lumii Orientului, a Asiei şi Africii. Pentru prima dată în cultura noastră apărea o colecţie de o asemenea proporţie de problematică filologică şi cultural istorică a spaţiului oriental. Anale, dicţionare, antologii, studii de limbi : chineză, japoneză, bengali, hindu, persană, malaeză, manciu, tătară, siriană, georgiană, turcă, ebraică veche, ca să nu mai vorbim de limbile europene slave şi romanice, de limbile greacă şi latină etc., etc., interesîndu-l deopotrivă spaţiul tahitian ca şi cel oceanic, dialectele limbilor orientale din nordul Africii, limba bulgară ca şi limba rusă, textele de veche limbă ebraică, ca şi marile opere de filologie franceză pentru epocile medievale. Îl preocupă culturile orientale mediteraneene tot aşa cum îl preocupă şi culturile îndepărtate, despre care atunci nu se ştiau decît lucruri aproximative. Grosul colecţiei lui Cornescu aparţine bibliotecii de orientalistică. Se urmăresc jurnalele societăţilor de arheologie şi de lingvistică asiatică şi orientală, istoriile universale, geografiile universale, memorii de călătorie, jurnale ale expediţiilor ştiinţifice, manuale şi crestomaţii bilingve, atlasuri etnografice şi cărţi de religie orientală. După rubricile cataloagelor, însemnîndu-se numărul volumelor, preţul şi transportul, este de presupus cu mult temei că biblioteca de orientalistică lexicografică s-a format succesiv din achiziţii din străinătate. Transcrierile titlurilor sînt pline de greşeli elementare de grafie, fapt care arată incompetenţa aceluia care a încercat să inventarieze biblioteca lui Cornescu. Apar două titluri cu o datare ciudată : unul la 1855, iar altul la 1887. Cum de apar două cifre care depăşesc anul 1850 ? Sînt două volume rătăcite în colecţia lui Cornescu din cărţile episcopului ? Din curiozitate am căutat în *Bibliografia literaturii latine* de N.I. Herescu, spre a găsi confirmată existenţa unei ediţii a scrisorilor lui Cicero către Brutus, în limba franceză, la 1887, fără a o putea găsi. Pentru titlul *Lettres d'Osman* din 1855, există confirmată această dată. Cert este că acest catalog s-a efectuat tîrziu, posibil nu numai după moartea lui Cornescu dar şi a lui Dionisie Romano. Atunci, poate, cînd s-a făcut inventarierea fondului general al bibliotecii episcopului buzoian, s-a încercat şi un inventar special al bibliotecii lui Cornescu, ţinîndu-se seama eventual, de un inventar de casă pe care-l va fi avut acesta într-un mod justificativ pentru cheltuieli. Altminteri nu se explică cum într-un inventar tîrziu al bibliotecii s-ar mai fi putut trece preţul şi transportul fiecărui volum. Ori poate că atunci cînd Biblioteca lui Cornescu a ajuns în posesia lui Dionisie Romano, a apărut şi conştiinţa unei „Biblioteci Cornescu" de sine, aşa cum fusese ea cumpărată ca un bun cultural excepţional.

Oricînd va fi fost alcătuit acest catalog, un lucru este sigur : că el nu poate suscita astăzi nici un fel de îndoieli asupra conţinutului bibliotecii respective. Este adevărat că şi Dionisie Romano a fost un bibliofil, — numai aşa putuse aprecia importanţa bibliotecii lui Cornescu —, dar preocupările sale, ţinînd seama de lucrările pe care le-a tipărit, dovedesc că nu era un filolog şi un lexicograf. El a fost un iubitor al literaturii didactice şi de cult, traducînd cu mare îndrăzneală *Geniul creştinismului* de Chateaubriand, *Cuvintele unui credincios* de Lamennais, din opera lui Augustin. A girat

de asemenea un dicţionar francez-român al elevului său I. Costinescu, tipărit cu cheltuiala sa la 1870. În rest, nu există nici o mărturie a biografilor săi[4], cît şi din preocupările sale, care să ateste o pasiune filologică deosebită. De aceea, cercetînd în arhiva Academiei Române inventarul Bibliotecii lui Dionisie Romano, întocmit de profesorul gimnaziului de la Buzău, B. Iorgulescu, însărcinat de Ministerul Instrucţiunii cu alcătuirea unui raport detaliat despre această bibliotecă, am aflat noi liste de opere cu caracter filologic şi lexicografic oriental şi asiatic, care cu siguranţă, deşi nu au fost inventariate în *Bibliothèque Cornesco*, aparţineau aceluiaşi fond. Altminteri nu-şi justifică raţiunea de a fi, într-o bibliotecă de teolog, opere de filologie şi lexicologie chineză, hindu, bengali, japoneză, malaeză etc. Aceste opere fac parte integrantă din totalul colecţiei de orientalistică al bibliotecii lui Cornescu. Cu acest sentiment am şi alcătuit, ca o anexă a catalogului Bibliotecii Cornescu, — pe care o voi publica la o proxima ocazie — lista cu acele opere de orientalistică filologică asupra cărora nu există nici un fel de dubiu că n-ar fi putut să aparţină aceluiaşi Cornescu. Desigur, nu le vom da decît un titlu de studiu pentru specialişti, deşi nu vedem cum ar fi putut coincide sau să se completeze colecţia de opere filologice a lui Cornescu cu aceea a unui teolog, oricît de luminat ar fi fost el atunci. Dealtfel, situaţia aceasta nu este cîtuşi de puţin ieşită din comun. Un mare număr din titlurile descoperite şi atribuite pe drept lui Cornescu de către I. Lupu[5], nu se găsesc în *Mss. francez 131* (*Bibliothèque Cornesco*), din simplul motiv că acest inventar a rămas neterminat, ele aflîndu-se în iventarul semnat de B. Iorgulescu. Tot aşa de bine a rămas o parte din cărţile şi fondurile lui Cornescu, vărsate laolaltă cu fondurile bibliotecii lui Dionisie Romano. Avînd un reper precis în suma titlurilor descoperite, cu autografe, în colecţiile Bibliotecii Academiei Române, precum şi în recentul catalog din *Mss. francez 181*, se poate, cu aproximaţie, avansa în cercetarea documentaristică pentru recuperarea unor noi fonduri din Biblioteca orientală a lui Cornescu. Cum se va vedea, titlurile pe care le socotim din Biblioteca lui Cornescu se circumscriu fondului general al colecţiei sale. Cel care avea colecţii de opere filologice despre limbile şi literaturile arabe, chineze, indiene, japoneze, poate invoca alte titluri care se încadrează acestui univers ştiinţific. Sînt opere care nu-l puteau interesa decît pe cel ce visase să alcătuiască „un lexicon românesc etimologic"[6], nemulţumit de cele tipărite anterior[7]. Nimeni altul nu putea să-şi încarce biblioteca cu dicţionare şi opere filologie de tot felul decît un pasionat şi un întreprinzător de mari planuri, precum Constantin Cornescu. În contemporaneitatea lui N. Bălcescu şi a lui Timotei Cipariu, a efervescenţei de spirit de la jumătatea secolului al XIX-lea, Constantin Cornescu-Oltelniceanu reapare, după mai bine de un secol de uitare, într-o imagine clară de filolog şi savant orientalist, de umanist.

---

[4] Gh. Popescu, *Viaţa şi activitatea lui Dionisie Romano, episcop de Buzău* (1859—1873), Bucureşti, 1898; Episcopul Melchisedec, *Biografia prea sinţitului Dionisie Romano, episcop de Buzău*, extras din *Analele Academiei Române*, Seria II, tom. V, Secţ. II. Bucureşti, 1882.

[5] *Date noi...*, *op. cit.*

[6] George Bariţ, *Scopul culegerii de cărţi vechi*, „Foaia pentru inimă, minte şi literatură", 1844, nr. 43, 23 octombrie, p. 343—344.

[7] ..., „nici unul cuprinzătoriu de tot materialul limbei române, cu atît mai puţin deslu-şitoriu de vorbe în puterea gramaticei, a criticei şi a etimologiei, ca de ex. lexiconul unui Adelung la germani (în patru tomuri groase)".

CATHALOGUE DES LIVRES ANGLAIS

Mss. francez 183,
f. 11

[No].		Nr. de vol.	Prix Zw.	Kr.
1	*Poket* (sic) — *library*, 9 /volumes/, in 16°.	9	9	
1	*Lyrical Ballads.* Bristol 1708, 1 [volume], in 12°.	1	2	
1	*Poket-library*, v[olume]s 23, in 12°.	23	23	
1	*Lyrical Ballads.* Bristol, 1798 1[volume], in 12°.	1	2	
1	*The Poems of William Cowper, and a Biographical Memory.* London, 1 /volume/, in 12°.	1	3	
1	*The Annual Anthology*, 1799.	1	1	
1	*The Asiatic Miscellany.* Calcutta, 1 [volume], in 12°.	1	2	
1	*Goldsmit's*(sic) Hystory, 1 [volume], in 12°.	1	2	10
1	*Complet* (sic) *Poket* (sic) *Dictionary* (sic), 1 [volume], in 12°.	1	4	
1	*Gibbon's History*, 12 [volumes], in 12°.	12	18	
1	*Polyglott Grammar*, 1 [volume], in 12°.	1	1	10
1	*The Pleasing Instructor*, 1 [volume], in 12°.	1	1	
1	*English Ortoepie*, 1 [volume], in 12°.	1	1	
1	*Lettres* (sic) *of Lady Montague*, 1 [volume], in 12°.	1	2	10
1	*The Poetical Works of O. Goldsmith*, 1 [volume], in 12°.	1	1	10
1	*The London Echo*, 1 [volume], in 12°.	1	1	10
1	*Grammar of the German Language*, 1 [volume], in 12°.	1	1	
1	*Theories of the Origin of Languages*, 1 [volume], in 12°.	1	1	
1	*Specimen of the Conformity of the European Languages.* London, 1803, 1 [volume], in 8°.	1	4	
1	*Thyming Dictionary by J. Walker*, 1 [volume], in 8°.	1	7	
1	*Poetry of the Magyars by J. Bowring*, 1 [volume], in 8°.	1	7	
	TOTAL	52	88	
f. 2r.	**Raport**	52	80	10
1	*The Turkish Interpret Eviand Turk.* 1 [volume] in 8°.	1	7	
1	*The Application of Roman Alphabets to All the Oriental Languages* 1 [volume], in 8°.	1	2	
1	*The Hindee Moral Preceptor*, 1 [volume], in 8°.	1	2	
1	*Grammar of the Jalandie*, 1 [volume], in 8°.	1	10	
1	*Selection from the Works of the Best English Writers*, 1 [volume], in 8°.	1	7	
1	*Pali Grammar with a Copious Vocabulary of the Some Language*, 1 [volume], in 8°	1	28	
1	*Outlines of Moral Philosophy.* Edinb., 1 [volume] in 8°.	1	3	
1	*Outlines of Persian* (sic) *Grammar*, 1 [volume], in 8°.	1	3	
1	*Practical Arabic Grammar* by Duncan Stewart. 1 [volume], in 8°.	1	14	
1	*Historical Sketch of Sanscrit Literature.* Oxford, 1832, 1 [volume], in 8°.	1	14	
1	*The East-Indian Guide*, 1 [volume], in 8°.	1	3	
1	*Grammar Sanscrit. Sanscrit Language*, 1 [volume].	1	14	
1	*The Linguiste* (sic) *in the French and German* (sic) *Languages*, 1 [volume], in 8°.	2	12	
1	*The Hindu* (sic) *Roman Ortoepigraphical*, 1 [volume], in 8°.	1	29	
1	*Introduction of the Grammar of the Sanscrit Language*, 1 [volume], in 8°.	1	29	
	TOTAL	68	257	

[No.]		Nr. de vol.	Prix Zw.	Kr.
f. 3r	**Rapport**	68	257	
1	*A critical Pronuncing Dictionnary* (sic) *en*, (sic) *principles of English pronunciation*, 1 [volume], in 4°.	1	28	
1	*Syriac Grammar*, 1 [volume], in 4°.	1	7	
1	*Analyse* (sic) *of Gulestan*, 1 [volume], in 4°.	1	14	
1	*A New and Complete Critical Dictionnary of the English and German Languages*, 1 [volume], in 4°.	1	10	
1	*Specimen of Arabian* (sic) *Poetry*, 1 [volume], in 4°.	1	4	
1	*Disertation of the Chinese System*, 1 [volume], in 4°	1	7	
1	*Grammar of the Persian* (sic) *Language*, 1 [volume], in 4°.	1	14	
1	*The Book of Knowledge, or a Grammar of the Pers* (sic) *Language*, 1 [volume], in 4°.	1	14	
1	*Elements of the Sanscrit Language*, 1 [volume], in 4°.	1	14	
1	[*To*] *the Honorable the East-India Company. This grammar is ascribeet*, etc.			
1	*A Grammar of the Pure and Mixed East-India Dialects, of the Sanscrit Language*, 1 [volume], in 4°.	1	14	
1	*The flowers of Persian* (sic) *Literature*, 1 [volume], in 4°.	1	50	
1	*Ballantynes, Hindustan Grammar*, 1 [volume], in 4°.	1	14	
1	*Ballantynes Hindustan and Persian* (sic). *Translator*, 1 [volume], in 4°.	1	14	
1	*Persian Dialogues* by William [. . .]. 1 [volume], in 4°.	1	14	
1	*Introductory of Gram. Remarks of the Persian* Lang., 1 [volume], in 4°.	1	14	
	TOTAL	84	249	
f. 4r.	**Rapport**	84	249	
1	*Commentaire sur le Yaçua*, 1 [volume], in fol°.	1	50	
1	*Grammar of the Three Principal Oriental Languages Hindoostanee, persian* (sic) *and Arabic*, 1 [volume], in folio °.	1	21	
1	*The Works of Lord Byron*, 1 [volume], in 4°.	1	14	
1	*A Newself Instruction of the Indostan* (sic) *Language*. 1 [volume], in 4°.	1	21	
1	*Specimen of Persian Poetery* (sic), *or Odes of Hafez*, 1 [volume], in 4°.	1	14	
	TOTAL	88	469	
1	*Persian Miscellanies* by W. Ouseley. 1 [volume], in fol °.	1	35	
1	*Vocabulary English and Indostane* (sic) *and Indostane* (sic) *and English*, 1 [volume], in f °.	1	28	
1	*An Introduction of the*			
1	*Persian Miscellaneas*, 1 [volume], in f °	1	28	
1	*Grammar of Persian Language* by sir William Jones, 1 [volume], in fol °	1	28	
1	*Rudiments of Bengali Grammar* [de Haughton G. C.].	1	28	
	TOTAL	94	686	
1	*The Persian* (sic *Ynterpreter, in thre parts*, 1 [volume], in fol.° [Newcastle, 1792].	1	50	
1	*Bengali Selections*. London, 1822, 1 [volume], in f °.	1	50	
1	*Gram, of Industani Language*, 1 [volume], in fol °.	1	50	
	TOTAL	98	836	

[No.]		Nr. de vol.	Prix Zw.	Kr.
f. 5r.	**Rapport**	98	836	
1	*Grammar of [the] Arabic Language* by Richardson [J.], 1 [volume], in fol°.	1	29	
1	*Hitopodesa the Sanscrit texte of the book, or Mitia Labha.* London, [1812], 1 [volume], in fol°.	1	50	
1	[*A*] *Grammar of [the] Malayan Language.* London. [1812], 1 [volume], in fol°.	1	50	
1	*The Travels of Macarius Patriarch of Antiok* (sic), 3 [volumes], in fol°. [de Mardsen W.].	3	75	
1	*The Travels of Evlya Efendi,* 1 [volume], in fol°.	1	25	
1	*Grammar the Turchish* (sic) *Language,* 1 [volume], in fol°.	1	50	
1	*An Arabic Vocabulary and Index,* 1 [volume], in fol°.	1	21	
1	*Transactions of the Asiatic Royal Society.* London.	3	100	
	TOTAL	109	1232	
1	*Clavis Orientalis, or Lecture card of the London Oriental Institution,* 1 [volume], in fol°.	1	25	
1	*Menchakhabat-Hindi, or Selections in Industani,* By John Shakespear (sic), 1 [volume], in fol°.	1	48	
1	*Transaction of the Litterary* (sic) *Societati* (sic) *of Bombay,* 3 [volumes], in fol°.	3	100	
1	*Original Persian Letters, with fac-similes,* 1 [volume], in fol°	1	75	
1	*Grammar of the Sanskritâ Language,* 1 [volume], in fol°. /de Wilkins Ch. /	1	75	
	TOTAL	116	1555	
f. 6r	**Rapport**	116	1555	
1	*Ballantynes Persian* (sic) *Calligraphi,* 1 [volume], in fol°.	1	10	
1	*Narrative of Travels in Europa* (sic), *Asia and Africa, by Evliya Effendi. Translated of the Turkisch by Ritter Joseph Von Hammer.*	1	10	
1	*Researches in Greece, of William Martin-Leake,* 1 [volume], in fol°.	1	50	
1	*Dissertations of the Rhetoric, Prosody and Ryme of the Persians,* 1 [volume], in fol°.	1	28	
1	*Researches into the Origin and Affinity of the Principal Languages of Asia and Europe.* London, 1828, in g [ra]nd folio°.	1	28	
1	*Persian-English Grammar.* 1 [volume], in fol.°	1	14	
	TOTAL	122	1699	
1	*The Oriental Collection, illustrating the history and antiquities, the arts and sciences of Asia,* 2 [volumes], in fol°.	2	100	
1	*Grammar of the Sanscrit Language by W. Carey,* 1 G[rand], in fol°.	1	150	
1	*Grammar of the Arabic Languages, Maintained in Scools* (sic) *of Arabia,* 2 [volumes], in 1 G/[rand], in fol°.	1	145	
1	*Persian Grammar,* 1 [volume], in fol°.	1	25	
	TOTAL	127	2219	

[No.]		Nr. de vol.	Prix. Zw.	Kr.
f. 7r.	**Rapport**	127	2219	
[A]	*Dictionary in Sanscrit and English*, 1 G[rand]., in fol°. /de Wilson H. H. /.	1	150	
1	*Grammar of the Persian Language.* 1 *General Grammar in two volumes*, 2 in g[rand] fol°.	2	250	
1	*A Narrative of the Insurrection in the Zemeedary of Banarish*, 1 [volume], in fol°	1	14	
1	*Chinese Miscellany.* By R. Morrison, 1 [volume], in fol. °	1	47	
1	*Elements of Chinese Grammar* (Clavis Sinica)	1	100	
1	*Annals of* the *Turkish Empire*, 1 [volume], in fol°.	1	25	
1	*Grammar of the Sanscrit Language*, 1 [volume], in fol°.	1	30	
1	*Of Sixty Tables Delivred* (sic) *in the College of Fort William in Bengal*, 1 fol°.	1	28	
1	*An Explanation of the Elementars Characters of the Chinese with an analysis of Symbols and Hieroglyphics*, 1 G[rand], in fol°	1	50	
Mss. francez 183,	TOTAL	137	2873	
f. 13r.	*CATHALOGUE DES LIVRES FRANQAIS*			
1	*Oeuvres de Voltaire* vs. 88, in 12°	88	44	
1	*Journal Asiatique* v[olumes] 41, in 8°	41	552[1]	
1	*Journal Asiatique.* Brochures 37, in 8°.	37	37	
1	*La Bible, traduction nouvelle, avec le texte hébreux en regard*, par H. Cahen, 10 v., in 8°.	10	50	
1	*Id., id.*, 10 v., in 8°	10	50	
1	*Antiquités Romaines*, 2 v., in 8°.	2	10	
1	*Biographie étrangère*, 2 v., in 8°.	2	15	
1	*Dictionnaire Universel Historique, Critique et Bibliographique*, 20 v., in 8°	20	40	
1	*Vocabulaire Français-turc*, par Bianchi 1[v.] in 8°	1	12	
1	*Cours de Littérature* par La Harpe, 18 v., in 8°.	18	40	
1	*Vocabulaire Français-Arabe* par Marcel 1 v., in 8°.	1	12	
1	*Histoire Romaine* par N ..., v[in] 8°.	8	12	
1	*Annales politiques*, v. 4, in 8°.	4	6	
1	*Mémoires relatives à l'Asie* par Klaprot.	10	20	
1	Cousin, *Manuel de l'histoire de la philosophie*, 2 vol., in 8°.	2	6	
1	Cousin, *Cours de Philosophie*, v. 2, in 8°.	2	8	
1	Cousin, *Fragments Philosophiques*, 4 v., in 8°.	4	10	
1	*Oeuvres complètes* de J.J. Rousseau, 17 v., in 8°.	17	35	
1	*Véritable esprit* de J. J. Rousseau, 3 v., in 8°.	3	9	
1	*Id., id.*	3	9	
1	*L'Iliade en vers Français*, 2 volumes, in 8°.	2	6	
	TOTAL	283	1078[2]	
f. 14r.	**Rapport**	283	1078	
1	Barbeyrah, *Histoire des anciens traités* v. 1 et 11, in 1 gr. in fol°.	1	36	
1	Dumon, *Corps universel diplom.*, 18 gr., in fol. °.	18	168	
1	*Histoire générale des Royaumes de Chipre et de Jérusalem*, 8 v., in fol°.	2	28	
1	*Grammaire Sanscrite-Française*, in fol°.	1	28	
1	*Dictionnaire de la langue française* de Pierre Michelet, 3 v., in fol. °	3	28	
1	*Bibliothèque Orientale*, 1 g[rand]., in fol°	1	56	
1	*Dictionnaire Chinois*, 1 g[rand]., in fol°.	1	56	
	TOTAL	319	1518	

[1] Scris. întîi 300. Înregistrat cu numărul 552.
[2] Cifrele sînt completate cu creionul, îndeosebi pe coloana a doua.

BIBLIOTHÈQUE CORNESCO. LIVRES FRANÇAIS

Mss. francez 183
f. 18r

No.		vol.	Zvanz.	K.
0		1	2	3
1	*Considérations sur les causes de la grandeur des Romains et de leur décadence par Montesquieu*, 1 vol., în 16°	1	3	
1	*Oeuvres de* Montesquieu, 2 v[olumes], in 16°.	2	4	
1	*Lettres Persanes* par Montesquieu 2 v[olumes], in 16°.	2	4	
1	*Esprit des Lois* par Montesquieu, 5 volumes, in 16°.	5	21	
1	*Oeuvres complètes de* Voltaire, 88 volumes, in 16°.	88	44	
1	*Histoire de Ragotzi* (sic ! Titlul exact : *Histoire du Prince Ragotzi, ou la Guerre des Mecontents sous son Commendement.* A Paris, 1707). 1 v[loumes] in 16°.	1	2	
1	*Abrégé de l'Histoire Ottomane*, 2 v[olumes], in 8°.	2	3	
1	*Elémens d'histoire générale*, 6 volumes, in 8°.	6	21	
1	*Etat actuel de l'Empire Ottoman*, 2 volumes, in 8°.	2	3	
1	*Cours Diplomatiques des Puissances d'Europe*, 2 v[olumes], in 8°	2	7	
1	*Histoire sur la révolution de Russie*, 1 v[olume], in 8°, 1786.	1	3	
	TOTAL	112	115	
f. 18 v.	**Transport Rapport**	112	115	
1	*Journal Asiatique par la Société Asiatique*, 41 v[olumes]., in 8°, Paris [1] 822, reliure de lux.	41	630	
1	*Journal Asiatique*, broché, 1 v[olume]., in 8°.	1	7	
1	*Journal Asiatique*, 37 volumes, in 8°, brochés.	37	37	
1	*Mémoires du Duc de Villars*, 1 v[olume], in 8°. La Haye [1] 734.	1	1	10
1	*Bible Hébraïque avec le texts latin*, 1 v[olume], in 8°. Leipsig [1] 756.	1	7	
1	*L'utilités des Voyages*, 2 v[olumes]., in 8°.	2	1	10
1	*Précis de l'histoire universelle* [ou Tableau historique présentant les vicissitudes des Nations, leur agrandissement, leur décadence et leurs catastrophes, depuis le temps où elles ont commencé à être connus jusqu'au moment actuel par Anquetil [Louis-Pierre], 10 v[olumes], in 8°.	10	14	
1	*Le maitre d'Anglais* [*ou Grammaire raisonnée pour faciliter aux français l'étude de la langue anglaise*], *par* [*William*] *Cobbett*, 1 v[olume]., in 8°.	10	14	
1	*Réflexions Philosophiques* [*sur le ,,Systeme de la Nature'' du Baron d'Holbach*] *par Mr. Holland*, 1 v[olume]., in 8°. Neuchâtel, [1] 773. [Séconde edition. Partie I — II].	1	1	
1	*Nouvelle Géographie universelle* [*descriptive, historique, industrielle et commercialle des quatre parties du monde ... Ouvrages traduit de l'anglais, sur la 19-e et dernière édition, par Fr. Noel. Nouvelle édition française, soigneusement revue, corrigée.* A Paris, chez Hyacinthe Langlois, 1802], par William Guthrie, 9 v. [olumes]., in 8°.	9	28	
	TOTAL	216	824	
f. 19r.	**Transport Rapport**	216	824	
1	*Remarques sur la langue russe*, 1 v[olume]. in 8°. St. Péters : [1] 789.	1	2	
1	*Tableau des peuples qui habitent l'Europe*, 1 v[olume]., in Paris, [1] 812.	1	2	
1	*Biographie étrangère*, 2 v[olumes]., in 8° .	2	4	

0		1	2	3
1	*Antiquités Romaines*, 2 v[olumes]., in 8°.	2	6	
1	*Dictionnaire des Antiquités Grecques et Romains*, 2 v[olumes]., in 8°.	2	4	
1	*Grammaire Russe*, 1 v[olume]., in 8°, [1] 821.	1	1	10
1	*Traité de législation par Charles Comte*, 4 v[olumes]., in 8°. Paris, [1] 835.	4	14	
1	*Dictionnaire Universel historique, critique et bibliographiques*, 20 v[olumes]., in 8°. Paris, [1] 810.	20		
1	*Alphabet Mantchou* [*Rédigé d'après le syllabaire et le dictionnaire de cette langue.* Troisième edition . . .] 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 807.	1	14	
1	*Le livre des conseils français, chinois.* De l'imprimerie Royale, 1 v[olume]., in 8°. Paris [1], 819.	1	28	
1	*Lettre de Pékin sur le génie de la langue chinoise*, 1 v[olume]., in 4°. Brux. [elles], [1] 773.	1	21	
	TOTAL	308	920	
f. 19v	**Transport**	308	920	10
1	*Les Epitres de toute l'année*, 1 v[olume]. in 8°. Paris [1] 682.	1	1	
1	*Lettres d'Osman*, 1 v[olume]., in 8°. Constrantinopole, [1] 855.	1	1	10
1	*Nouvelle Géographie de L'Univers*, 1 v[olume], in 8°. [1] 733.	1	1	
1	*Concorde de la géographie de Mr. Pluche*, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 765.	1	2	
1	*Les fastes de la Pologne et de la Russie*, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 770.	[1] 1		10
1	*Pensées de Cicéron*, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 764.	1		
1	*Histoire Généalogique des Tatars. A Leyde*, [1] 726, 1 v[olume]., in 8°.	1	1	
1	*Grammaire Espagnole*, 1 v[olume]., in 8°.	1	1	
1	*Le Miroir d'or*, 1 v[olume] in 8°, [1] 773, Frankfort.	1		10
1	*Traités des bienfaits de Sénéque.* Paris, [1] 776, 1 v[olume]., in 8°.	1	1	
1	*Arithemétique de commerce.* Paris, [1] 819, 1 v[olume]., in 8°.	1	1	
1	*Testament de N.S.J.*, 1 v[olume]., in 8°. Genève, [1] 730.	1	1	10
	TOTAL	319	933	
f. 20r	**Rapport**	319	933	
1	*Histoire de la Russie.* 1 v[olume]., in 8°. Paris [1] 769.	1	1	10
1	*Eraste, ou l'ami de la jeunesse*, 1 v[olume]., in 8°.	1	2	
1	*Dialogue français et russe*, 1 v[olume]., in 8°.	1	1	
1	*De la Grèce sur ses rapports avec l'Europe*, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 822.	1	1	
1	*Voyage a Constantinople et en Italie*, 1 v[olume]., in 8°	1	1	
1	*Elemens d'algèbre*, 1 v[olume]., in 8°	1	1	
1	*Essai médicale* par Brown, 1 v[olume]., in 8°.	1	1	
1	*Dictionnaire historique* par L. M. Chaudon, 1 v[olume]., in 8°. Caen [1] 804.	1	1	
1	*Oraisons funèbres* par Bossuet, 1 v[olume]., in 8°.	1		10
1	*Grammaire française et italienne*, 1 v[olume], in 8°.	1	1	10
1	*Essai Philosophique*, 1 volume, in 8°.	1	1	
	TOTAL	330	945	10
f. 20v	**Transport**			
1	*Remarques philosophiques sur les voyages en Chine*, 1 v[olume], in 8°. Berlin, [1] 809.	1	21	
1	*Oeuvres complètes* de C.T. Volney, 1 v[olume], in 8°. Paris, [1] 821	1	14	
1	*Dictionnaire géographique*, 1 v[olume], in 8°.	1	2	

0		1	2	3
1	*Tableau général de l'Empire Ottoman*, 1 v[olume], in 8°.	1	10	
1	*Tableau des révolutions d'Europe*, 1 v[olume], in 8°.	1		10
1	*Tableau historique, politique de l'Empire Ottoman*, 1 v[olume], in 8°.	1		10
1	*Histoire de Russie*, 1 v[olume]., in 8°.	1		10
1	*Histoire Romaine*, 1 v[olume]., in 8°.	1		10
1	*Vie privée politique et militaire des Romains*, 1 v[olume]., in 8°.	1	2	
1	*Cours diplomatique des puissances de l'Europe*, 1 v[olume]., in 8°.	1	1	
	TOTAL	340	988	
f. 21r.	**Transport**	340	988	
1	*La clef des Langues*. 3 v[olumes], in 8°	3	4	
1	*L'Atlas Ethnologiques du globe*, par Bolbi 1 v[olume]., in 8°	1	12	
1	*Essai sur la langue et littérature chinoise*, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 811.	1	4	
1	*Grammaire russe*, 1 [volume]., in 8°.	1	1	
1	*Grammaire Mantchou*, 1 v[olume], in 8°.	1	2	
1	*Grammaire Turque*, 1 v[olume]., in 8°	1	13	
1	*Chrestomathie Mantchou*, 1 v[olume]., in 8°.	1	13	
1	*Elemens de la Grammaire Turque*, 1 v[olume], in 8°. Paris, 1823.	1	14	
1	*Principes Philosophiques (politiques et mauraux ...]* par le Colonel [de] Weiss. 1 v[olume]. in 8°. Brux[elles]., [Meline, Cans] [1] 838.	1	4	
1	*Esprit de l'encyclopédie*, 15 v[olumes], in 8°.	15	45	
1	*Leçons de philosophie*, 2 v[olumes], in 8°.	2	2	
1	*Amarach'acha, vocabulaire d'Amarasinha*, 1 v[olume]., in 8°.	1	21	
	TOTAL	369	1113	
	Rapport	369	1111	
f. 21v	**Transport**			
1	*Annales Politiques et Diplomatiques* par Mr. Isambert, 4 v[olumes], in 8°. Paris, 1825.	4	21	
1	*Textes Marquesans et Taïtiens [publiés et analysés]*, par I. Ch. Edouard Buschmann, [Berlin] [1] 843.		7	
1	*Bulletin des sciences*, 1 v[olume]., in 8°.	1		10
1	*Vocabulaire Française-Arabe, dialecte d'Alger* par J. J. Marreb, 1 vo[lume], in 8°. Paris, [1]837.	1	14	
1	*Notice d'un manuscrit turc* par Mr. Amédée Joubert, 1 v[olume] in 8°.	1	7	
1	*Lycée ou cours de littérature* par J. T. La Harpe, 18 v[olumes] in 8° Paris, [1] 835.	18	56	
1	*Mémoires relatifs à l'Asie [Contenant des recherches historiques, géographiques et philosophiques sur les peuples de l'Orient. Ouvrage orné d'une carte et de trois autres planches]* par Mr. I. Henri Jules de Klaprott, 2 v[olumes]., in 8° Paris, [1] 824.	2	17	
1	*Mémoires relatives à l'Asie*, par le même, 4 v[olumes], in 8. Paris, [1], 826.	4	42	
	TOTAL	400	1277	20
	Rapport	400	1277	20
f. 22r	**Transport**			
1	*Chrestomathie Arabe*, 3 gros v[olumes]., in 8°. [1] 827, Paris.	3	56	
1	*Classiques Auteurs Latins*, 15 v[olumes],. in 8°. Paris [1] 846	15	14	
1	*Discours de Salluste*, 1 v[olume]., in 8°.	1	1	
1	*Lettres de Cicéron à Mr. Brutus*, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 887.	1	1	10
1	*Oeuvres complètes de Béranger*, 2 v[olumes], in 8°. Paris, [1] 845.	2	4	
1	*Les Nuits d'Joung*, 1 v[olume]., in 8°.	1	2	
1	*Mélanges Asiatiques [ou choix de morceaux indiques et de mémoires rélatifs aux religions, aux sciences, aux coutumes, a l'histoire et à la geographie de nations orientales* vol. I — II] par Mr. Abel Rémusat. 2 v[olumes] in 8°. Paris, [1]. 826.	2	4	

0		1	2	3
1	*Histoire Romaine* par [B. G] Niebuhr [Traduit de l'ablemand sur la troisième edition par M.P.A. de Galbery]. 6 v[olumes]., in 8°. Paris [1] 830.	8	7	
1	*Cours de thèmes et de versions*, 2 v[olumes]., in 8. Paris, [1], 837.	2	2	
1	*Grammaire française et allemande pour les français*, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 838.	1	4	
	TOTAL	436	1373	
	Rapport	436	1373	
f. 22v.	**Transport**			
1	*Introduction à l'étude des langues*, 2 v[olumes]., in 8°. Paris, [1] 808.	2	4	
1	*Oeuvre complètes de Jean Jacques Rousseau*, 17 v[olumes]. in 8°. Paris, [1] 832.	17	56	
1	*Manuel de l'histoire de la philosophie*, 2 v[olumes]., in 8°. Paris., [1] 829.	2	5	
1	*La Bible, traduction nouvelle avec le texte hébreux en regard*, par S. Cahem, 20 v[olumes], in 8.	20	100	
1	*Voyages de la Grèce* par F. C. H. Pouqueville [Avec cartes, mes? et figures, deuxième édition] 6 v[olumes]., in 8°. Paris [1] 827.	6	28	
1	*Lexique Roman, ou Dictionnaire de la langue des troubadours*, 6 v[olumes]., in 8°. Paris, [1] 828.	6	42	
1	*Le guide de la conversation française et turque*, 1 v[olume], in 8°. Paris, [1] 839.	1	14	
1	*Vocabulaire Océanien français-français-océanien*, 1 v[olume]., in 8°, par l'abbé Mosbluh, [Paris], [1], 843.	1	7	
	TOTAL	491	1630	
	Rapport	491	1630	
f. 23r.	**Transport**			
1	*Simplification des langues Orientales [ou Métode nouvelle et facile d'apprendre les langues Arabes, Persane et Turque, avec des caractères Européens]* par C. F. Volney, 1 v[olume]., in 8° [À Paris, 1795 ?].	1	7	
1	*Chrestomathie Polyglotte* par Mr. le Bas et Regnier, 1 v[olume], in 8°.	1	7	
1	*Les beautés poétiques d'Edouard Young*, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 804	1	4	
1	*Le véritable Esprit de Jean Jacques Rousseau*, par l'abbé Sabatier, 3 v[olumes]., in 8°. Metz [1] 804.	3	10	
1	*Idem.*	3	10	
1	*Bibliothèque des Croisades*, par Mr. Michaud [Joseph François]. [Paris, 1829 ?]	3	3	
1	*Collection des Chroniques Nationales françaises*, 2 v[olumes]., in 8°.	2	1	
1	*Essai sur la langue et la philosophie des Indiens, par* F. Schleyel, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 837.	1	3	
1	*Essai sur le Pali ou langue Sacrée de la presqu'ile ou de là du Gange*, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1[826	1	14	
	TOTAL	507	1689	
f. 23v.	**Rapport**	507	1689	
	Transport			
1	*L'Iliade traduite en français*, par E. Aignan, 2 v[olumes]., in 8°. Paris [1] 812.	2	4	
1	*Aperçu de la langue des Îles marquises* et *de la langue taïtienne*, par Ruschmann 1 v[olume]., in 8°. Berlin, [1] 843.	1	14	
1	*Dictionnaire français-espagnol et espagnol-français*, par M. Lopez. 1 v[olume], in 8°. Paris, [1] 839.	1	7	

0		1	2	3
1	*Nouveau cours de la langue anglaise*, par Roberton 2 v[olumes]., in 8°. Paris, [1] 846.	2	24	
1	*Histoire de la Littérature hindoue et hindoustane*, 2 v[olumes] gros. 8°. Paris, [1]847.	2	28	
1	*Grammaire Japonaise*, 1 v[olume], in 8°.	1	1	
1	*La Cryptographie dévoilée, ou l'art de déchiffrer toutes les écritures*, v[olume]., in 8°. Pa.[ris]., [1] 840.	1	4	
	TOTAL	507	1781	
	Rapport	507	1781	
f. 24r.	**Transport**			
1	*Lettre à Mr. Abel Rémusat ou le génie de la langue chinoise*, par Humboldt 1 v[olume]., in 8°.	1	4	
1	*Details préservatifs du Cholera Morbus*, par Ale. Tavernier, 1 v[olume]., in 8°.	1	2	
1	*Grammaire Japonaise, par Rodrigues*, 1 v[olume]. in 8°. Pa[ris], [1] 825.	1	14	
1	*Chrestomathie en Torr oriental de l'Emir Alir Schir.*	1	14	
1	*Le Tao The King ou le livre de la raison suprême et de la vertu*, 1 v[olume]. in 8°. Paris, [1] 838.	1	14	
1	*Chrestomathie Orientale en texte arabe*, 1 v[olume]. in 8°. Pa.[ris], [1] 841.	1	28	
1	*Grammaire Orientale*, par Burnouf, 1 v[olume]. in 8°. Paris, [1] 833.			
1	*Memoires sur diverses antiquités de la Perse*. 1 v[olume]. in 8°. Paris, [1] 793	1	21	
	TOTAL	514	1878	
	Rapport			
f. 24v.	**Transport**	514	1878	
1	*Grammaire de la langue Armenienne avec texte*, 1 v[olume]. in 8°	1	21	
1	*Vocabulaire français-turc*, 1 v[olume], in 8°. Paris, [1] 831.	1	28	
1	*Grammaire Arabe vulgaire pour les dialects d'Arabie*, par Cousin de Parceval 1 v[olume]. P[aris]., 1 833.	1	7	
1	*Histoire générale de la civilisation en Europe*, par Mr. Guizot 1 v[olume]., in 8°, Brux[elles]. [1] 840.	1	4	
1	*Elémens de la grammaire Chinoise*, par Abel Rémusat, avec texte, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 822.	1	28	
1	*Voyage en Crimée, en Caucase, en Géorgie, en Arménie, en Asie mineure, et à Constantinople*, par Charles de Beafse, 1 v[olume]., in 8°, avec gravures. Paris, 1838.	1	10	
	TOTAL	520	1976	
f. 25r.	**Rapport**	520	1976	
1	*Anthologie grammaticale Arabe*, 1 v[olume]. gros, 8°. Paris, [1] 829	1	28	
1	*Grammaire Arabe-langue vivante*, avec texte 2 v[olumes]. in 8° Paris, [1] 831.	2	56	
1	*Dictionnaire français-latin*, par Noël, 1 v[olume]. gros 8°. Paris, [1] 842.	1	7	
1	*Influence sur le langage oriental*, avec texte, 1 v[olume]. in 8°. Darmstadt, [1] 835.	1	21	
1	*Vocabulaire français-turc*, par George Rhasis, 1 v[olume], in 4°. Petersbourg, 1828.			
1	*Manuscrit de la Bibliothèque impériale*, 2 v[olumes], in 4°. Paris, 1810.	2	7	
1	*Gulistan ou le parterre de fleurs du Chechib Moshib Edin Sadi de Chiraz*, 1 v[olume]., in 4°. Par[is], [1] 834.	1	56	
1	*Rudimens de la langue Hindoustane*, par Mr. Gárcian de Tassy, 1 v[olume]., in 4°. Paris, [1] 829.	1	21	
	TOTAL	530	2214	
	Transport			

0		1	2	3
	Rapport			
f. 25v.	**Transport**	530	2214	
1	*Grammaire de la langue arabe vulgaire et littéraire, de* Mr. Savary 1 v[olume]., in 4°. Paris, [1] 813.	1	35	
1	*Tableau de Pétersbourg ou lettres sur la Russie, écrit en* [1] *810*, [1] *811*, [1] *812*, 1 v[olume] in 8°. Paris, [1] 814	1	4	
1	*Cours de philosophie*, par V. Cousin, 1 v/olume/., in 8°.	1	4	
1	*Portraits politique/s/* /de Juan Lulloo Lhorenté/, 1 /volume/., in 8°.	1	4	
1	*Mélanges littéraires*, par Lascaris, 1 v[olume]., in 8°. Paris, /1/ 837.	1	10	
1	*Affaires de Rome*, par Mr. T. de la Mennais, 1 v[olume]., in 8°. P[aris], 1837.	1	10	
1	*Grammaire Géorgienne* avec texte, 1 v[olume]., in 8° Paris, [1] 834.	1	14	
1	*Dictionnaire Espagnol-français, Français-espagnol*, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 839.	1	14	
	TOTAL	538	2300	
	Rapport			
f. 26r.	**Transport**	538	2300	
1	*Exercises Chinoises avec texte*, par Stanisla Julien, 1 v[olume]., in 8°. Paris, [1] 842.	1	28	
1	*Guide de la conversation arabe* [*ou Vocabulaire français-arabe usuel*], par Jean Humbert, 1 v[olume]., in 8°. P[aris]., [1] 838.	1	14	
1	*Vocabulaire de la langue géorgienne avec texte*, 1 v[olume]., in 8°. P[aris], [1] 827.	1	14	
1	*De l'affinité des langues celtiques avec le Sanscrit*, par Ad. Pictet, 1 v[olume]., in 8. Paris, [1] 837.	1	28	
1	*Grammaire Arabe vulgaire*, par A. P. Cousin Perceval, 1 v[olume]., in 4°.	1	21	
1	*Leçons françaises de Littérature et de morale*, par Mrs. Noël et de la Plaie 1 v[olume]., in 8° g[rand]. Pa[ris], [1] 846.	1	14	
1	*Idem.*	1	14	
1	*Ecriture Cunéiforme de Persepolis*, par Isidor Löwenstern, 1 v[olume], in 8°. Paris, [1] 847.	1	21	
	TOTAL	546	2454	
	Rapport			
f. 26v.	**Transport**	546	2454	
1	*Corps universels diplomatiques du droit des gens* [*contenant un recueil des traités d'albume, de paix*] par le baron Dumont [Jean], 18 v[olumes]., in grand follio, Editio princeps d'Amsterdam. La Haye, [1] 726 [— 1739?]	18	168	
1	*Yadjnâtîattabda ou la mort d'Yadjnattatta*, par A. L. Chézi, v[olume]., in 4°. P[aris]., [1] 826.	1	28	
1	*Dictionnaire de l'ancienne langue française*, par Pichelet 3 v[olumes]., in folio. Paris, [1] 740.	3	7	
1	*Dictionnaire universel français-latin*, 3 v[olumes]., gros folio.	3	7	
1	*Dictionnaire géographique* [*universel, Contenant une description exacte des Etats, Róyaumes, Villes*] de Baudrant [Michel Antoine]. 1 v[olume]., in folio. Utrecht, [1] 812.	3	7	
1	*Le régne animal*, 1 v[olume]., in 4°.	1	2	
1	*Bibliothèque universelle des historiens* 1 v[olume]., in folio. Amst[erdam]., [1] 708.	1	14	
	TOTAL	573	2680	

0		1	2	3
	Rapport			
f. 27r.	**Transport**	573	2680	
1	*Dictionnaire d'histoire naturelle,* par Mr. Valmont Bomare, 8 v[olumes]., in folio. Lyon, [1] 791.	8	28	
1	*Atlas ethnographique du Globe,* 1 v[olume]., grand folio. Paris , [1] 826.	1	28	
1	*Atlas historique, généalogique, chronologique et géographique,* 1 v[olume]., in grand f[olio]. P[aris], [1] 814.	1	28	
1	*Elemens de la Grammaire Turque,* 1 v[olume]., in 4°. Constantinopol, [1] 790.	1	14	
1	*Chrestomathie Chinoise,* 1 v[olume]., in folio. Paris, [1] 833	1	21	
1	*Cours d'Arabe moderne,* par Auguste A. J. Herbin, 1 v[olume], in folio. Paris, 1803.	1	28	
1	*Grammaire sanscrite-française,* par Mr. Desgranges, 1 v[olume]., in f[olio]. P[aris], [1845 —] [1] 847.	1	28	
	TOTAL	587	2855	
	Rapport			
f. 27v	**Transport**	587	2855	
1	*Grammaire Turque,* par Arthur Lumley Davids, 1 v[olume]., folio. Londres, [1] 836.	1	70	
1	*Paralèlle des langues de l'Europe et de l'Inde [ou étude de principales langues romanes, germaniques ... comparée entre elles et à la langue sanscrite, avec un essai de transcription générale],* par F. G. Eichhoff, 1 v[olume]., f[olio]. Paris, [1] 836.	1	42	
1	*Grammaire Sanscrite-française,* par Mr. Desgranges, 1 v[olume]., folio. Paris, [1] 845.	1	14	
1	*Grand Dictionnaire Chinois-français-latin, publié par l'ordre de Napoléon le Grand,* 1 v[olume]., très grand folio. Paris, [1] 813.	1	150	
	TOTAL	591	3131	
	Rapport			

Un romanzo italiano ispirato alla realtà rumena alla fine dell'Ottocento

Nel 1895 appariva parallelamente su due periodici rumeni, la notizia intorno a un certo ,,romanzo politico", scritto dall'italiano Giovanni Guidotti, che traeva la sua ispirazione dalle realtà rumene contemporanee, concependo un intreccio e dei personaggi che svolgevano la loro azione nella Romania. La notizia venne pubblicata su ,,Dreptatea", il giornale di V. Braniște di Timișoara, e poi su ,,Universul literar" [1], di larga popolarità nella capitale. E' molto evidente che l'articolo pubblicato su ,,Universul literar" sia stato riprodotto da ,,Dreptatea", dove firmava Edda, cioè Elie Dăianu.

Nell'articolo si narra brevemente il soggetto del romanzo, e si apprezza che il romanzo sia stato scritto a favore della causa rumena, facendo noti al grande pubblico : ,,i movimenti nazionali dei rumeni del paese e delle regioni oltramontane". Il padre dell'eroina Ebbe, il boiardo Latin Polescu è ,,un grande patriota che lotta per la liberazione delle province soggiogate". Dăianu è molto attento a notare che la parte più importante e interessante del romanzo non consiste nella forma artistica, nella concezione, nello stile o nella composizione, perchè tutte queste sono lontane dal romanzo moderno, anzi di gran lunga non riuscite. La parte politica non è veramente fusa nella parte artistica, anzi le danneggia. Ci interessa però, insiste Dăianu, la parte politica, in quanto l'autore tratta con evidente simpatia e comprensione della Romania e della sua situazione politica. Al nr. 55 di ,,Dreptatea", un nuovo articolo firmato Edda ci parla dell'autore, noto scienziato e professore all'Istituto Politecnico di Palermo[2]. (Il libro fu editato a Palermo, libreria Carlo Clausen, 1895, e la notizia di questo romanzo fu presa dal giornale ungherese : ,,Magyarország"). Successivamente poi [3], si traducono dal libro tre capitoli, cioè i capitoli II, IV e V, scelti fra quelli in cui si descrivono alcuni aspetti geografici, culturali e ambientali della Romania, con osservazioni e date statistiche o di natura politica. La forma romanzata in cui vengono inserite le date, non cambiano molto l'aspetto di libro di viaggio, come si scrivevano tanti nei secoli scorsi e durante il XIX secolo. Però, lo dice anche Dăianu, questa forma serve l'accessibilità del soggetto trattato, cioè gli stranieri saranno tentati a leggere e conoscere le cose di Romania più facilmente così. Il personaggio principale, un certo giovane principe Cesare Colonna, visita la Romania, attrato dalle festività svolte a Costanza, per l'inaugurazione del monumento a Ovidio. E'qui che conosce Ebbe, di cui s'innamora, continuando poi il suo idillio anche a Bucarest. Nelle epistole inviate a suo padre, egli parla dunque di Costanza, di Dobrugia, di Bucarest, e di tutto quello che poteva conoscere e osservare dalle realtà rumene. L'indizio più chiaro del momento in cui si svolge l'azione saranno le festività di Costanza. La città di Bucarest gli sembra una capitale tutta moderna, grande come qualsiasi altra capitale dei principali paesi europei. L'aspetto vario e il lusso sono tipicamente orientali, mentre gli abiti e le usanze sono occidentali. Anzi, nota la civiltà degli uomini e delle donne sulle vie, il loro comportamento riverente, il grande numero dei cavalli, equipaggi e carri, e in ciò che riguarda la richezza del commercio e dei negozzi, la città sembra addirittura Roma o Napoli. Allontanandosi da Bucarest verso Costanza, gli appare una Bucarest sempre più imponente per i palazzi, le cupole, le torri e i campanili. I dintorni della capitale sono pieni di giardini parchi e bellissime ville. Giunto a Costanza però, non ha da vedere gran chè, perchè la città è ancor povera, anzi l'intera Dobrugia gli sembra un paese insano e povero. Riconosce però l'importanza della città come porto, sebbene la sua popolazione sia minore rispetto a quella di Tulcia. Il lusso più sferzante lo trova alle festività dell'inaugurazione del monumento, alle quali prendono parte anche il re e la sua corte : "Mi sembrava che fossi nella mia Roma, e non nella Dobrugia tanto povera". C'è da notare ancora i pranzi gustati da Colonna come straordinari, di un'aroma mai sentita fin'allora.

---

[1] ,,Dreptatea", II (1895), nr. 49; ,,Universul literar", XIII (1895), nr. 11, p. 2—3.

[2] Autore di trattati di trigonometria e algebre, di scritti politici e sociali e di un altro romanzo politico : *Selika di Kartum.*

[3] ,,Dreptatea", II (1895), nr. 56—57, nr. 60—64.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 295-309, București, 1976

Vogliamo rilevare che la traduzione dei detti capitoli, venne firmata da P. O. Bocca, A-pa e Pictor Zugrav, presentati da Dăianu come giovani entusiasti. La loro lingua è molto italienizzante, con verbi presi come tali e fatti rumeni ,,am enarat'' per ,,am povestit''; ,,speseză'' per ,,cheltuie''; ,,auguriu'', ,,strătăiată'' e così via).

Abbiamo segnalato questo ,,romanzo politico'', come una prova dell' interesse e anche della simpatia con cui spesse volte la Romania era guardata da tanto tempo, nei grandi paesi dell' Europa. E che le seguenti righe, vibranti di amor patrio siano state scritte da un italiano, non ci deve stupire: ,,Noi Rumeni, che siamo i discendenti degli antichi e potenti Romani, abbiamo nelle vene un sangue pieno di vita, nelle teste delle idee grandiose e ideali sublimi, nei cuori una grande generosità per quelli che soffrono, e che disprezzando la vita propria, compiono degli atti valorosi''.

M. Şchiopu

Неизученные страницы европейского романтизма

[Pagini necercetate ale romantismului european]

Institutul de literatură universală „A. M. Gorki" al Academiei de Ştiinţe a U.R.S.S., Ed. „Nauka", Moscova, 1975

Actualitatea estetică a romantismului apare cu prisosinţă demonstrată prin zecile de exegeze aparţinînd ultimelor decenii, care studiază atît poetica şi condiţionarea istorică a curentului, cît şi ipostazele sale naţionale. Viziunea structurală evidenţiază astfel în mod dialectic unitatea în diversitate, accentuînd totodată factorul specific literaturilor, odată cu configurarea marilor personalităţi artistice. În această lumină, volumul colectiv elaborat de cercetătorii Institutului ,,A. M. Gorki'' şi care străbate cu privirea şcolile romantice ale Nordului irlandez, danez, norvegian, coborînd spre centrul şi apoi spre sud-estul Europei (Austria, Elveţia, Spania, Italia, România) stîrneşte un interes justificat. A. P. Saruhanian se dedică scrierilor irlandezului James Clarens Mangan, L. G. Grigorieva caută sensurile mărturisite de opera romantică a norvegianului Henrik Wergeland. E. S. Şlapohevskaia abordează coordonatele poeziei lui Nicolaus Lenau, iar I. A. Terterian pe acelea ale spaniolului Mariano José de Larra. Se mai studiază poetica daneză a epocii (L. G. Grigorieva), patriarhalitatea poeziei elveţiene (S. V. Turaev), vîna satirică a lirismului italian prin Carlo Porta, Gioacchino Belli (E. I. Saprîkina) şi, în sfîrşit, romantismul literaturii române între 1830—1890 (I. A. Kojevnikov). Fără a neglija contribuţiile enumerate anterior, mărturisim, şi faptul este desigur firesc, interesul pentru noi al titlului din urmă, datorat unui istoriograf sovietic ce abordează în dese rînduri literatura română, autor al unei monografii despre Eminescu şi semnatar al unor bune traduceri din poezia noastră.

Studiul respectiv ne oferă de la început o serie de afirmaţii justificate, precum amprenta folclorică a romantismului nostru, civismul său ardent, configurarea autorului tipic al vremii drept emanaţie a năzuinţelor populare, coexistenţa clasic-iluminist-preromantic-romantic, caracterul civic al temei ruinelor, rolul traducerilor greceşti în receptarea clasicismului francez. În baza unor referiri bine alese din textele lui S. Marcovici, I. Voinescu II, G. Bariţ se configurează rolul militant al teatrului, tabloul genurilor fiind completat printr-o investigare a poeziei şi a direcţiilor sale tematice. Se evidenţiază pe rînd poezia militantă, erotica marcată de acelaşi patos romantic, descoperirea naturii, principii evidente în articolele programatice ale lui Cezar Bolliac şi Grigore Alexandrescu, aduse şi ele în discuţie. Proza investigată, *Alexandru Lăpuşneanu* de C. Negruzzi şi *Povestea unui galbin* de Vasile Alecsandri încheie trecerea în revistă a genurilor. Teoretizările însă, prefigurate şi în prefaţă, apar nu o dată vulnerabile. Într-adevăr, fixat în profilul întregului volum, articolul-program *Despre tipurile romantismului*, semnat de I. G. Neupokoeva, încadrează justificat în ,,sistemul literaturii europene'' un anume *tip de romantism*, întrunind devansarea în timp motivată prin iradierile anului 1848, caracterul militant, patriotic şi antifeudal, şi un anume ,,sistem al genurilor'' dominante (drama istorică, poemul). Se stabilesc două ipostaze social-estetice, şi anume aceea a romantismului din ţările cu o dezvoltare burgheză ,,încetinită'', dar ,,sprijinit'' ,,pe o bogată tradiţie literară'' (Irlanda, Norvegia, Spania, Italia) care se completează, după I. G. Neupokoeva, cu romantismul ţărilor unde ,,o lungă perioadă de dominaţie străină a frînat pentru multă vreme dezvoltarea limbii naţionale

şi a culturii artistice" (p. 16). Deducînd din context, am identificat romantismul românesc în cea de-a doua categorie, a tipului de romantism care „nu putea să se sprijine pe o tradiţie naţională neîntreruptă" (*p. cit.*). Aceeaşi armătură teoretică susţine studiul lui Kojevnikov despre romantismul românesc dintre 1830—1840 care, „neavînd tradiţii proprii suficient de dezvoltate" (p. 318), se instaurează după o „îndelungată perioadă de decădere sau frînare în dezvoltare" (p. 316). Un punct vulnerabil pare a fi marcat de astă dată afirmaţiile ambilor autori, fapt explicabil prin neglijarea morfologiei procesului istorico-estetic, singurul care generează specificul naţional al unei culturi. A vorbi despre un hiat în dezvoltarea „limbii naţionale şi a culturii artistice" şi despre inexistenţa la noi a „tradiţiei naţionale neîntrerupte", iar pe de alta, despre un bogat filon folcloric menit a suplini pe cel livresc, mai vitregit de factorii istorici, fenomen pe care cercetătorii citaţi îl afirmă nu o dată, înseamnă a accepta o contradicţie logică, dar şi un punct de vedere străin dialecticii. Adevărul e că înlocuirea unei Renaşteri livreşti, aşa cum o cunoaştem în Italia sau Franţa, prin apelul literaturii la valorile folclorice, premisă a specificităţii sale naţionale, enunţată lapidar de Tudor Vianu într-un cunoscut articol, zămisleşte în cazul nostru tocmai acea *tradiţie neîntreruptă*, a cărei lipsă o sugerează în cazul nostru, I. G. Neupokoeva. În ceea ce priveşte problema existenţei unui hiat în dezvoltarea limbii şi culturii, punctul de vedere vizează însăşi discontinuitatea în structurarea unei spiritualităţi naţionale, care poate presupune sublimări, meandre, ipostaze neaşteptate, dar nu şi strangulări. Pe de altă parte, caracterul unitar al limbii române, despre care vorbise încă Simion Ştefan prin metafora banilor cu maximă forţă de circulaţie, şi care se extinde asupra literaturii, a garantat perenitatea fiinţei noastre naţionale de-a lungul unor împrejurări vitrege. Fixînd caracterul romanic, dar şi popular, al literaturii române, Tudor Vianu pledase în acest sens: „Unitatea instrumentului lingvistic, valorile de artă care sînt legate de particularităţile fonetice ale limbii respective, de lexicul şi structura ei gramaticală, de locuţiunile şi proverbele ei, creează o anumită asemănare între toate operele unei literaturi naţionale, şi prin urmare, unitatea ei"[2]. Aceeaşi carenţă în viziunea procesuală a unei culturi grevează şi formula lui I. A. Kojevnikov, citată anterior, despre existenţa unei îndelungate perioade de „decădere" precedînd romantismul, fără a se lua în consideraţie formele culturale specifice, precum *Ţiganiada*, operă absorbind modele clasice dar şi un bogat filon folcloric, receptarea clasicismului şi Enciclopediei franceze prin filieră greacă, al cărei rol este dealtfel menţionat la p. 318—319 a prezentului studiu. Astfel, perioada 1800—1825, departe de a însemna o „decădere", pregăteşte ecloziunea romantismului românesc stimulat de modele apusene, precum Lamartine, Hugo, Vigny sau prin traduceri în franceză din poezia lui Byron. Adăugăm, şi faptul apare cu atît mai surprinzător cu cît nu este menţionat, că Puşkin devine în Principate un model romantic similar, dovadă traducerea lui C. Negruzzi, *Şalul negru* şi aceea a lui Costache Stamati, *Prizonierul la cerchezi*. A trece însă sub tăcere influenţele europene evidente înseamnă a lipsi literatura română de orizontul său romanic, care a marcat cu deosebire secolul XIX, iar exemplul ales spre a argumenta „deosebirea dintre poziţia romanticilor apuseni" (p. 335) şi aceea a românilor se întoarce, din păcate, împotriva enunţului, căci poemul în discuţie, *La maior Voinescu II*, de Cezar Bolliac, are ca model cert un fragment din *Stello* al lui Vigny, aşa cum a demonstrat-o Paul Cornea [3]. În mod explicit se neagă în articol frecventarea de către literatura română dintre 1830—1840 a unor redescoperiri ale romantismului european, de talia lui Shakespeare. Cercetătorii noştri consideră însă că acest model al romantismului european devine în egală măsură un arhetip al dramei romantice în Principatele Române[4]. Faptul e contestat în studiul la care ne referim, căci, scrie I. A. Kojevnikov, „pentru romanticii români Shakespeare pare că nici nu există". Sau „Shakespeare este încă străin spiritualităţii sociale româneşti" (p. 333). Deşi afirmaţia referitoare la deceniul cercetat (1830—1840) este atît de categorică, precizăm că istoriografia noastră a descoperit încă din 1964[5] notiţele lui Gheorghe Asachi, din perioada sa vieneză sau romană (1805—1812), mult anterioare aşadar prefeţei hugoliene la *Cromwell*, în care scriitorul moldovean notează în engleză: „*Men of learning and genius: William Shakespeare*". Caracterizarea constituie o mărturie tocmai a viziunii arhetipale a genialităţii, pe care roman-

---

[1] *Asupra caracterelor specifice ale literaturii române* în *Studii de literatură română*, Ed. Didactică şi Pedagogică, Buc., 1965.

[2] *Op. cit.*, p. 546.

[3] *Cezar Bolliac sau romantismul în jiletcă roşie*, p. 190—191, în *De la Alecsandrescu la Eminescu*, Bucureşti, 1966.

[4] Alexandru Duţu, *Shakespeare in Rumania* (text englez), Ed. Meridiane, Bucureşti, 1964, *Introducere* de Mihnea Gheorghiu, p. XI—XII.

[5] Adrian Marino, *Shakespeare văzut de clasicii noştri*, în „Steaua", nr. 9 (1964), citat în Dan Grigorescu, *Shakespeare în cultura română modernă*, Bucureşti, 1971, p. 52—53.

tismul o vedea ipostaziată în William Shakespeare, redescoperit încă de Voltaire, Diderot și Lessing. Aceleiași perioade de pînă în 1830 îi aparține și traducerea românească a lui Ion Barac din *Hamlet*; de asemenea, tot din epoca cercetată menționăm faptul că, în 1834, vorbind despre sublim, la Societatea filarmonică, Ion Heliade Rădulescu exemplifică prin Shakespeare, iar în 1836, în „Curiosul" apare articolul ortografiat *Șaksper* de Cezar Bolliac, acesta din urmă menționat de autorul studiului [6]. În pofida citării, chestiunea necesită încă o precizare: afirmația conform căreia Cezar Bolliac „limitează însemnătatea sa (a lui Shakespeare — n.n.) la Anglia, numindu-l cel mai mare geniu al teatrului englez" (p. 333) se cere revizuită în lumina întregului articol, pe care ne permitem să-l citățm mai amplu. Departe de a restrînge dimensiunile operei la Anglia, Bolliac accentuează, dimpotrivă, tocmai caracterul universal al geniului shakespearian, consecința dialectică a spiritului englez, pe care romantismul îl vedea în hybrisul pasiunii. Așadar, afirmă poetul român, „dacă Shakespeare este poetul *tuturor noroadelor* (subl. ns.) prin energia și adevărata zugrăveală a patimilor, printr-această înaltă și întinsă filozofie care, precum spre pildă în *Hamlet*, cercetează abisul existenței, este chiar poetul nasional al Engliterii, prin adevărul, posomorirea și sălbătica putere cu care reînviază suvenirurile, vechile obiceiuri, vechile uri /.../". Calificative acordate în continuare de Bolliac, precum „ăst geniu" sau faptul de a fi fost „deopotrivă de înalt în tragico-comic și fantastic" [7] sprijină, credem, suficient de convingător respectarea fără rezerve a lui Shakespeare într-un mod sigur, propriu romantismului, în deceniul 1830—1840. Departe de a fi, așadar, străin spiritualității românești, cum conchide I. A. Kojevnikov, autorul englez fertilizează, începînd cu pașoptiștii și pînă la Eminescu și mai departe, cultura noastră.

Tipul de romantism pe care-l studiază cercetătorii îi apare deci divergent față de cel apusean, și nu infirmăm atît teza în sine, cu care sîntem de acord [8], cît direcționarea exemplelor și afirmațiilor subiacente. Termenul de pașoptism, de pildă, intrat în circulația istoriografiei noastre, este incriminat de autorul sovietic pentru „aplicabilitatea sa îngustă, care nu trece dincolo de cadrul istoriei însăși a literaturii române", el exprimîndu-și opțiunea pentru conceptul de „romantism al renașterii naționale", folosit de pe acum privitor la cultura popoarelor bulgar, ceh, slovac, ungar, italian și altele, care trec odată cu valul mișcării de eliberare printr-o „renaștere a culturii și literaturii după o îndelungată perioadă de decădere sau încetinire în dezvoltare" (p. 316). Pașoptismul însă nu este altceva decît un termen sintetic, menit a înlocui formula mai lungă „literatura română de după 1821 și pînă spre 1850", și care derivă etimologic din nominalizarea momentului 1848. Conținutul conceptului nu vizează în total altceva decît ideea unei literaturi angajate și militante, așa cum o caracterizează Paul Cornea: „În accepțiunea cea mai generală, termenul de pașoptism /.../, se manifestă sub o formă conștientă de sine la „Dacia literară" și „Propășirea" (1844), are repercusiuni în toate compartimentele de activitate spirituală și reflectă pe plan ideologic lupta pentru emancipare națională și reorganizarea burghezo-democratică a statului" [9]. Nu mai vorbesc despre faptul că a obiecta termenului de pașoptism etimologia sa „îngustă", înseamnă a propune scoaterea din circuitul estetic a unor termeni încetățeniți precum, *comedia dell'arte* (it.), *verism* (it.), *Bildungsroman* (germ.) etc. și, desigur, sămănătorismul românesc. În afara omonimiei evidente a termenului în discuție, fixarea tipologiei noastre culturale suscită și alte precizări. În primul rînd, departe de a nega existența unor legături strînse cu civilizațiile balcanică și italică, izvorîte din similitudini istorice sau afinități culturale, nu ne-au fost clare argumentările de natură teoretică reproduse anterior, dar și motivația citărilor paralele abundente ale textelor lui Alecsandri cu cele ale lui Petőfi Sándor, Petko Slaveikov, Mihály Vörösmarty, poeți care, cel puțin în cazul primilor doi, devansează epoca prezentată în subtitlul articolului: 1830—1840.

Trecînd la materia propriu-zisă a studiului, literatura română din epoca 1830—1840, nu putem să ocolim problema selectării autorilor și operelor. Pe lîngă faptul că nu are o structură romantică decît accidental, Vasile Alecsandri își consolidează opera dincolo de 1840, chiar titlurile citate de I. A. Kojevnikov aparținînd anului 1848, 1853 (*Steluța*) și mai tîrziilor pasteluri. La fel, Anton Pann nu reprezintă romantismul românesc, pe cînd, dimpotrivă, Mihail Cuciuran și Costache Stamati, excluși din aria studiului, caracterizează deceniul abordat. Ion Heliade Rădulescu, Grigore Alexandrescu, figuri primordiale, apar mai degrabă în calitate de autori de

---

[6] Dan Grigorescu, *op. cit.*

[7] George Ivașcu, *Din istoria teoriei și criticii literare românești (1812—1866)*, București, 1967, p. 208 (Cezar Bolliac: *Shakespeare*).

[8] Specificitatea romantismului românesc a fost dealtfel ideea lucrării noastre, *Mitologie romantică* (Ed. „Cartea Românească", Buc. 1973) în care am subliniat nu o dată discrepanțele.

[9] *Oamenii începutului de drum*, București, 1974, p. 5.

consemnări teoretice și de fabule, decît de mari lirici ; în schimb, preponderează strofe din Petőfi, Vörösmarty, Leopardi. În cursul comentariului analitic apar nu arareori inadvertențe de natură teoretică sau factologică. Se postulează, de pildă, inexistența antinomiei dintre personalitate și societate (p. 333), în care noi vedem, dimpotrivă, un stimul al lirismului pașoptist ; tema ruinelor ca ,,efect natural al epocii romantismului renașterii naționale" (p. 346) este întîi de toate preromantică, precizare inexistentă în text ; elementul fantastic ,,nu ocupă un loc marcant în literatura prerevoluționară, întrucît nici credințele, nici legendele semi-fantastice sau fantastice nu puteau cuprinde conținutul de idei pe care ar fi dorit să-l exprime în operele lor scriitorii" (p. 338). Ce facem însă chiar cu *Umbra lui Mircea la Cozia*? Mai aflăm că în cap. IV din *Alexandru Lăpușneanu* eroul,,ia atitudine împotriva bisericii (p. 347) ; ,,fecioara" moartă din *Steluța* se presupune a fi Elena Negri, fosta soție a lui A. Vîrnav-Liteanu ; în sfîrșit, numele lui *Vasile Cîrlova* nu se ortografiază, în cazul nominativ (rus) *Cîrlov* (p. 344).

O cauză posibilă a unor astfel de scăpări ar putea fi neglijarea istoriografiei românești, de vreme ce singurele lucrări citate sînt antologiile din publicistica epocii (G. Ivașcu, *Op. cit.* și Paul Cornea, Mihai Zamfir, *Gîndirea românească în epoca pașoptistă*, EPL, București, 1969 (și nu 1959, cum figurează în indice). Nu ne rămîne decît să regretăm că I. A. Kojevnikov nu s-a servit de lucrări recente, fundamentale în materie, ca Paul Cornea *De la Alexandrescu la Eminescu*, EPL, București, 1966 ; *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1972 ; *Oamenii începutului de drum*, Ed. Cartea Românească, București, 1974 ; sintezele lui D. Păcurariu, *Clasicismul românesc*, Ed. Minerva, București, 1971, Mircea Anghelescu, *Preromantismul românesc*, Ed. Minerva, București, 1971, dedicat chiar epocii propuse de autorul sovietic. S-ar mai fi putut studia *Echivalențe umanistice* de Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Romantismul românesc și romantismul european* (culegere de studii editată de Societatea de științe filologice, București, 1970) și, indiscutabil, *Istoria literaturii române*, vol. II, Ed. Academiei. Procedeul surprinde cu atît mai mult cu cît alți autori ai aceluiași volum fac apel la studii naționale : A. P. Sasuhanian, exeget al lui James Clarence Mangan, citează pe S. Gwynn cu *Istoria literaturii irlandeze*, S. E. Șlapoberskaia, studiindu-l pe Lenau, ia în considerație o istorie a poeziei austriace de Adalbert Schmidt, sau E. I. Saprikina, care citează pe D. Isella și C. Muscetta. Din păcate însă, comentariile asupra fenomenului românesc sînt lăsate total pe seama lui G. Gacev (p. 317—318), sau a lui Ioszef Caltan ,,unul din întemeietorii teatrului ceh" (p. 320). O asemenea uzanță ciudată prejudiciază bunele intenții ale autorului, pe care-l animă, sîntem siguri, un sincer interes pentru obiectul cercetării sale — literatura română.

Elena Tacciu

Poezia românească în limba greacă

Prin rîvna romancierului, eseistului și dramaturgului Costas Assimacópoulos a apărut în Grecia, la editura Arion, o cuprinzătoare antologie de poezie română modernă. Ea însumează 70 de poeți, așezați în ordinea anului de naștere, de la Tudor Arghezi la Adrian Păunescu, numărul total al poeziilor traduse fiind de 229. Există, așadar, oarecum suficiente texte pentru a-l familiariza cît de cît pe cititorul de limbă greacă, dacă nu cu sunetul poeziei române din acest secol, măcar cu ceva din ceea ce constituie spiritul ei fundamental și definitoriu. Aceasta, cu atît mai mult cu cît tălmăcitorul, el însuși poet și scriitor care a gustat din experiența traducerii, în sensul că scrieri ale sale au apărut în alte limbi, inclusiv în românește, a știut, deopotrivă, să aleagă textele reprezentative și să încerce o aducere acceptabilă a lor pe limba lui Seferis. Sigur, acesta nu-i primul contact al grecilor cu poezia română, însă cu siguranță cel mai amplu și semnificativ. Căci, spre deosebire de unele încercări mai vechi în acest sens și de apariția mai mult sau mai puțin întîmplătoare a unor versuri românești prin reviste și ziare elene, ori de traducerile făcute cu ani în urmă de Iannis Ritsos (despre care s-a vorbit destul de mult la vremea respectivă) sau de Rita Boumi Papas, cea de față este încă mai sistematică și diversă, conținînd cel mai adesea versuri reprezentative pentru poezia română din acest secol, ca și, în general, pentru poeții avuți în vedere. Cît îi privește pe aceștia din urmă, chiar dacă nu toți cei aleși sînt de prima mărime, prezența unora mirînd, ca și absența altora, ei contribuie la închegarea unui tablou de ansamblu de luat oricum în seamă, cu atît mai mult cu cît nici unul din marile piscuri nu e înconjurat. Poate că, pentru a avea o idee mai completă, n-ar fi trebuit neglijați, din generația mai veche, Topîrceanu, din cea mijlocie Vladimir Streinu, Mircea Streinul

şi Iulian Vesper, după cum din cei mai noi puteau fi luaţi în considerare Dragoş Vicol, Radu Stanca, Emil Brumaru, Ion Nicolescu, Dan Verona şi încă vreo cîţiva, oricînd comparabili măcar cu 7—8 dintre cei traduşi. Fundamental însă antologia e bună şi traducătorul îmi mărturisea cu recunoştinţă la Atena, sprijinul pe care l-a avut din partea unor scriitori din ţară în întocmirea ei, ca şi pe cel eficient din partea fostului ambasador al României în Grecia, scriitorul Francisc Păcurariu (prezent şi el cu trei piese în carte), din partea celui actual, poetul Ion Brad (căruia i se reproduc cinci texte), şi dintr-a altor membri ai ambasadei noastre din Atena. Dar Costas Assimacópoulos a devenit el însuşi un bun cunoscător al reliefului de ansamblu al poeziei româneşti, fapt ce se vede, deopotrivă, din intuirea sensului celor mai multe dintre poezii, ca şi, mai ales, din introducerea de ansamblu cu care-şi deschide cartea (p. 7—38). Introducerea generală, care punctează, în mare, cu justeţe devenirea istorică a poeziei noastre, marcînd etapele şi corespondenţele existente, specificitatea şi forţa lirismului românesc, este completată cu utile note bibliografice şi critice, pentru fiecare poet antologat. Faptul are o importanţă deosebită pentru cititorul străin, mai puţin avizat în legătură cu literatura română, întrucît acesta, parcurgînd prefaţa, îşi poate contura o idee acceptabilă despre poezia noastră în general, pentru ca apoi, trecînd la prezentarea critică şi la versurile fiecăruia din cei 70 de autori, să-şi înmulţească datele şi exemplele despre sufletul specific al literaturii noastre.

Bucuria traducătorului şi chiar îndreptăţita lui mîndrie este aceea de a fi respectat, în mare, formele prozodice şi ritmurile originale, performanţele lui mergînd pînă la izbutirea echivalării unor forme lirice fixe, cum ar fi sonetul, spre exemplu. S-a pliat astfel pe diversităţile prozodice argheziene, pe muzicalităţile funebre ale lui Bacovia, pe formele poetice *grele* ale lui Goga, pe intonările de romanţă simbolistă ale lui Minulescu, pe sonetele lui Mateiu I. Caragiale, pe discursivităţile lui Emil Isac, pe cantabilitatea evocatoare a lui Pillat, pe melosul divers al lui Blaga, ori pe dificilele strofe barbiene, învingînd destul de des şi semnificativ. Adrian Maniu, Ion Vinea, Fundoianu, Călinescu, Philippide, Stancu, Voronca, Beniuc, Virgil Teodorescu, Jebeleanu, Miron Radu Paraschivescu, Emil Botta, Maria Banuş, Gellu Naum sau Magda Isanos, pentru a-i cita pe o parte dintre poeţii născuţi pînă la sfîrşitul primului război mondial pe care-i întîlnim în antologia de faţă, sînt prezenţi cu piese de rezistenţă, caracteristice pentru fiecare. Reprezentaţi toţi cu două pînă la opt poezii, ei îi propun cititorului de limbă greacă — pentru că pe acesta se cuvine să-l avem mereu în vedere cînd răsfoim cartea — una sau mai multe dintre coordonatele scrisului lor.

Vin la rînd poeţii din generaţia următoare, afirmaţi mai toţi în epoca noastră, chiar dacă unii au debutat mai devreme. Îi întîlnim pe Geo Dumitrescu, Stelaru, Veronica Porumbacu, Doinaş, Caraion, Nina Cassian, împreună cu Baconsky, Dimov, Dumitru Popescu, Andriţoiu, Horea, Vasile Nicolescu, Utan, Rău, Mircea Ivănescu şi pe alţii cu care au diversificat peisajul poeziei române postbelice, deschizînd orizonturi pe care generaţia lui Labiş şi cei de după el le vor lărgi şi consolida, propunînd noi experienţe şi glasuri lirice. Dintre postlabişieni, traducătorul reţine pe Nichita Stănescu, Anghel Dumbrăveanu, Horia Zilieru, Marin Sorescu, Tomozei, Ana Blandiana, Ioan Alexandru, Gabriela Melinescu, Adrian Păunescu şi pe încă vreo cîţiva prin care pare că încearcă să sugereze doar direcţiile care i s-au părut mai interesante pentru străini ale poeziei noastre actuale, în introducere vehiculînd mult mai multe nume decît cele cuprinse în antologie şi dînd încă o seamă de exemple, pe care le-a crezut ilustrative.

Avînd astfel în vedere diversitatea antologiei, prestigiul traducătorului (de curînd a obţinut un premiu al Academiei greceşti pentru dramaturgie), ca şi izbînzile repurtate destul de des în acţiunea întreprinsă, e de sperat că cei care vor parcurge textele ce li se propun vor rămîne cu o imagine relativ concludentă asupra scrisului liric românesc din veacul nostru, în care acesta propune lumii un număr apreciabil de poeţi de întîia mărime, în orice companie i-am situa. De aceea, orice încercare de a-i face cunoscuţi dincolo de limitele limbii lor se cuvine salutată cu toată prietenia şi luată în seamă cu toată seriozitatea receptivă. Iar Costas Assimacópoulos a făcut un gest care l-a împrietenit pentru totdeauna cu scriitorii spaţiului carpato-dunărean, cu cultura românească.

George Muntean

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Radu Flora, *Folclor literar bănăţean*

Panciova, 1975, 364 p.

Deşi folclorul românesc din Banatul iugoslav a fost cules şi studiat începînd încă din secolul trecut, între alţii de fraţii Schott, de Weigand (în legătură cu studiile sale dialectologice), de Enea Hodoş sau Gh. Cătană, studiile de sinteză dedicate particularităţilor specifice ale folclorului bănăţean nu sînt foarte numeroase iar cartea lui Radu Flora, profesor de limba şi literatura română la Universitatea din Belgrad, este prima cercetare de ansamblu, istorică şi descriptivă, a bogatei producţii literare româneşti din această parte a lumii.

De fapt, nota caracteristică a volumului este cea monografică, autorul încercînd să prezinte o descriere cît mai completă a inventarului folcloric şi a istoricului cercetărilor, manifestînd multă prudenţă în interpretarea datelor. După un capitol dedicat *Studiilor asupra folclorului literar bănăţean în trecut* (p. 23—32), rezumativ dar esenţial, se prezintă într-un capitol amplu conţinutul mai multor caiete scrise la sfîrşitul secolului trecut şi la începutul secolului nostru de săteni din această zonă, consemnînd în cele mai multe cazuri „repertoriul" obişnuit de versuri, strigături şi ghicitori, alături de cîteva încercări proprii de versificare de cel mai mare interes. Alături de versuri populare cunoscute din alte culegeri întîlnim în caietul lui Ion Coteţ (1845—1905) şi versuri de Alecsandri, Bolintineanu, romanţe de epocă, bineînţeles notate fără numele autorului (p. 41), dar vom găsi în alte caiete şi versuri proprii, ca cele ale lui Ştefan Putnic (p. 73) sau mai cu seamă jurnalul de război al lui Lazăr Cirişan, care relatează în vreo două mii de versuri peregrinările sale în timpul primului război mondial şi apoi prizonieratul său în Rusia pînă în 1918, cînd moare înainte de reîntoarcerea acasă (p. 83 şi urm). Fără îndoială că interesul pentru toate formele de artă naivă pe care îl manifestă epoca noastră va face şi pe cercetătorii locali să publice aceste producţii, cărora li se poate prevedea un succes egal cu cel al *Cronicii de la Arbora* sau al *Amintirilor* lui N. Stoica-Ogrineanu. Foarte interesante şi promiţînd de asemenea elemente inedite sînt cîteva versiuni ale unor balade cu subiect istoric copiate în caietul lui Gheorghe Sîrbu din Alibunar, după toate aparenţele înainte de primul război mondial: cîntecul lui Brîncoveanu, două variante ale cîntecului lui Iancu Sibiiancu, o variantă a legendei meşterului Manole etc. (p. 57—58). În caietul lui Ioachim Popovici, scris în a doua jumătate a secolului trecut, se găseşte *Cîntarea ticălosului Bonaparte* (p. 55), reflex tîrziu al pătrunderii în masele populare a ecoului evenimentelor revoluţionare din Franţa, literatură populară cunoscută şi din alte părţi şi despre care există o bogată bibliografie (cf. D. Pop şi I. Niculiţă, *Napoléon Bonaparte dans le folklore roumain*, în „Studia Universitatis Babeş-Bolyai", series Philologica, nr. 2, 1969; un text similar pare a fi fost găsit într-un alt caiet manuscris din secolul trecut, cf. I. B. Mureşianu, *Napoleon şi Banatul*, în „Luceafărul", nr. 3—5, 1939, iar alte indicaţii apar la E. Vîrtosu, *Napoleon Bonaparte şi proiectul unei republici aristo-democraticeşti*, Bucureşti, 1947). În general, toată problema acestor caiete manuscrise ni se pare de cel mai mare interes şi cred că în descoperirea şi studierea lor viitoare stă principalul — sau unul din primele — merite ale comisiei de folclor de pe lîngă Societatea de limba română din P.S.A. Voivodina, al cărei istoric îl trasează autorul într-o scurtă introducere a cărţii sale.

În continuare, profesorul Flora prezintă folclorul publicat înainte şi după război (cap. IV—VI), după care analizează substanţa acestuia din punct de vedere tematic: folclorul obiceiurilor, teatrului popular, bocetul, poezia lirică, poezia satirică (cap. XII: *Spiritul caustic al bănăţeanului*), baladele, basmele (gen aflat în criză, după autor). În fine, la sfîrşit se află cîteva capitole sintetice: *Despre bunii informatori, poeţii-ţărani* etc., *Puncte de contact posibile cu literatura populară sîrbă* (urmărind mai cu seamă circulaţia personajelor comune în cele două arii folclorice) sau *Valenţe estetice ale creaţiilor populare bănăţene*, de fapt un inventar al procedeelor artistice (figuri de stil, vocabular etc.) conchizînd asupra identificării acestora „în mare parte cu cele ale folclorului literar românesc în general" (p. 281).

Dincolo de meritele remarcabile ale acestei opere de sinteză şi de laborioasă informaţie, veritabilă sursă de referinţe la care cu greu se pot găsi amănunte de adăugat (de pildă articolul lui M. Gheorghievici despre *Vuk Stefanović Karadžić şi România*, în *Limbă şi literatură*, vol. XIII, 1967, p. 55—61), cartea de faţă procură cititorului încă două prilejuri de bucurie: o bibliografie a folclorului bănăţean, extrem de utilă (p. 301—345) şi, în fine, o nesperată reîntîlnire cu arta pictoriţelor naive din Uzdin, ale căror tablouri — dintre care şapte în culori — ilustrează inspirat scenele de viaţă rurală evocate în textul folcloric invocat de autor. În totul, o carte esenţială pentru tema abordată, o împlinire pentru autor şi o promisiune pentru activitatea folcloriştilor şi editorilor din Panciova.

Mircea Anghelescu

I. Constantinescu, *Moştenirea modernilor*,

Editura Junimea, Iaşi, 1975, 238 p.

I. Constantinescu, autor al unei teze de doctorat despre *Caragiale şi începuturile teatrului european modern* (Editura Minerva, 1974) publică la Editura Junimea un volum de ,,eseuri de literatură comparată", în care absenţa oricărei unităţi tematice se vrea compensată din punct de vedere metodologic de ,,intenţia unei lecturi moderne a textelor în discuţie, lectură făcută din orizontul unei culturi naţionale ale cărei mari valori se impun ca atare şi îşi demonstrează uneori anterioritatea în raport cu altele, numai într-un dialog continuu cu valorile literare internaţionale". Nu vom insista atît asupra sensului pe care înţelege I. Constantinescu să-l confere termenului de ,,modern" (vezi Al. Călinescu, *Modernitatea lecturii şi lectura modernităţii*, ,,Cronica", nr. 37/1975), cît ne va preocupa îndeosebi concepţia autorului despre condiţia actuală a literaturii comparate, într-o perioadă în care continuă să se vorbească insistent de ,,starea de criză", ca şi de necesitatea revizuirii radicale a metodelor de investigare a fenomenului literar utilizate în acest sector al cercetării.

Binecunoscutele reproşuri la adresa comparatismului tradiţional, pe care le formulează, printre alţii, Wellek, Étiemble, Jauss : descendenţa pozitivistă a utilajelor cercetării, predilecţia europocentristă a perspectivei, supralicitarea paralelismelor şi raporturilor binare dintre autori, opere, literaturi, plasarea studiului în sectoare preponderent extraliterare, subordonarea excesivă faţă de succesiunea evenimenţială sînt reluate şi reargumentate de I. Constantinescu. Mecanica utilizare a juxtapunerilor faptice, ca suprem procedeu de lucru, lipsind investigaţia de cel mai elementar principiu hermeneutic, de cea mai elementară organizare paradigmatică, care să indice măcar ce şi cu cine poate sau nu poate fi comparat, precum şi finalitatea unei asemenea comparaţii, este sever criticată de autorul ieşean, care îi citează, în sprijinul acestui fundamental ,,cap de acuzare" la adresa *comparatismului tradiţional*, pe Baldensperger, care ,,preciza foarte ferm că niciodată simpla comparaţie între două obiecte nu clarifică nimic, pentru că ea este supusă ,,jocului amintirilor şi impresiilor, fanteziei spiritului", şi pe Étiemble, cu formula devenită clasică ,,comparaison n'est pas raison".

Dincolo de această vehementă manifestare anti-pozitivistă, o analiză a propriilor soluţii pe care I. Constantinescu le găseşte şi parţial le şi aplică în secţiunea rezervată în volum ,,lecturilor reluate" şi ,,interpretărilor" ne determină să constatăm că autorul se menţine în bună parte la suprafaţa problemelor puse de actualitate în faţa literaturii comparate. Modelele de cercetare ştiinţifică, *paradigmele*, cum le numeşte epistemologul american Thomas Kuhn, nu reprezintă scheme atemporale ; ca urmare a unor acumulări cantitative, determinate de modificările solicitărilor din planul concret-istoric, ele reuşesc să spargă succesiv propriile tipare, evoluînd către paradigme superioare din punctul de vedere al relevanţei gnoseologice. Comparatismul tradiţional şi-a găsit acel,,ratio vivendi" în secolul al XIX-lea, în concepţia romantic-istoristă despre istoria literară ca expresie sublimată a dezvoltării entităţilor naţionale ; cercetînd ce este specific, ce este comun din punct de vedere naţional fiecărei literaturi în parte, metoda comparată ar fi urmat să le readucă pe toate sub acoperişul idealului goethean al ,,literaturii universale" puse în slujba fericirii şi înţelegerii întregii umanităţi. Pentru prelucrarea şi ordonarea acestor serii faptice a deosebirilor şi asemănărilor conţinutistice dintre literaturi, metodele pozitiviste au fost pentru respectiva epocă necesare şi suficiente. Temeiurile unei literaturi comparate contemporane cu realităţile şi solicitările epocii noastre se găsesc, după Hans Robert Jauss, mai puţin în generosul avînt umanist de ,,cunoaştere reciprocă" a spiritualităţilor naţionale, cît în studierea complexului proces de însuşire şi eliminare treptată din ,,canonul" modern al literaturii universale a diverselor opere şi a diverşilor autori, a criteriului care îi face sau nu reprezentativi pentru interesul unui anumit public determinat social-istoric.

Eroarea lui I. Constantinescu începe atunci cînd, nesesizînd diferenţele calitative dintre planurile istorice diferite, este tentat să pună semnul egalităţii între istorism şi *istorie*, între explicarea cauzal-mecanică specifică pozitivismului şi dimensiunea istorico-socială a fenomenului literar, realitatea fundamentală de la care porneşte orice tentativă marxistă de explicare a literaturii. Pentru I. Constantinescu relaţia diacronică este menţinută doar pe orizontala suprastructurii ; eliminînd datele oferite de tematologie, sursologie, eliminînd paralelismele, toate raporturile faptice ca elemente exterioare literaturii, el ajunge în pledoaria sa pentru o cercetare ,,intrinsecă" pînă la a neglija intercondiţionările dialectice capitale pentru însăşi existenţa literaturii, al căror efect este cu atît mai vizibil la scara de generalitate a literaturii universale. În critica la adresa pozitivismului, autorul ,,*Moştenirii modernilor*" depăşeşte cu prea puţin poziţia şcolilor estetice de la începutul secolului (Croce, Dilthey, Faguet) atunci cînd, pe urmele lui Joseph Strelka (*Vergliechende Literaturkritik*, München, 1970), îşi fixează drept obiectiv doar ,,analiza operei, evaluarea ei, deci o determinare a comparatismului în sfera literaturii", căci,

după el, „tocmai comparatismul oferă astăzi o şansă de a realiza acel unic şi acel incomunicabil ale unei opere sau ale unui autor, într-un context mai larg decît cel naţional". Viziunea unei istorii literare autonome, pusă să înregistreze doar la modul cronologic, static, succesiunea capodoperelor, definite ca atare prin unicitate şi „incomunicabil", fără a lua în seamă efervescenţa fenomenelor din bază are prea puţin de-a face cu „necesara mobilitate" care, după I. Constantinescu, „e cerută de specificul marxist al cercetării noastre literare, de însăşi evoluţia dialectică a literaturii". „Lectura modernă" rămîne astfel un dat imanent cronologiei („fiecare generaţie are nevoie de propria ei imagine despre trecut"); se neglijează faptul că judecata estetică a subiecţilor din diverse epoci este „subiectivă" tocmai prin situarea lor concret-istorică, că o aşa-zisă evaluare unitară a literaturii la nivelul generaţiilor este contrazisă de însăşi întrepătrunderea dintre istoria socială şi cea literară, ce stratifică gustul, orizontul de predispoziţii al categoriilor de public în funcţie de aceeaşi situare concret-istorică. Ni se oferă în schimb un dialog în timp între mari opere şi mari spirite, pe care un public amorf şi le însuşeşte sau le respinge în virtutea unor repere ale modernităţii : avantgarda, noutatea — ridicate la rang de suprem criteriu al universalităţii. „Dialogul" purtat în asemenea condiţii, care nu spune nimic despre realele mecanisme ale relaţiei autor-operă-public şi care configurează în fond conceptul modern de *literatură universală*, nu rămîne decît la nivelul descripţiei comparate a unor structuri de această dată intrinseci; „dialogul" devine o suită de monologuri, în raport cu care asemănările şi deosebirile, oricît ar fi de spectaculoase, nu ne relevă nimic în afara unor coincidenţe şi fenomene întîmplătoare. „Critica literară comparată" a lui I. Constantinescu nu adaugă vechiului „ratio vivendi" istorist decît obiectivul estetist al cercetării „intrinsece" a literaturii. Lipsind comparatismul tradiţional de metoda pozitivistă care i se potrivea, autorul ieşean îl lipseşte programatic, fără a propune nimic în schimb, de orice raţiune şi metodologie ştiinţifică. Alternativa pare nesatisfăcătoare şi insuficientă.

Nu o concluzie diferită vom trage cercetînd aplicaţiile critice „comparate". Aflăm despre motivul „florii albastre" că, de la Novalis la Eminescu, suferă profunde modificări şi apoi dispare; modificările sînt scrupulos analizate şi comentate, dar nu aflăm nimic despre cauzele acestor modificări şi ale acestei dispariţii; motivul circulă ca realitate autonomă în timp, criticului rămînîndu-i doar sarcina de a-i depista încarnările în opera diverşilor autori. Falstaff este confruntat cu Dorian Gray, Don Juan cu Pygmalion, Don Quijote cu Emma Bovary etc. etc., amalgamul de personaje, situaţii, simboluri, motive ce sînt puse alături prin simpla asociaţie de gîndire (vezi mai sus citatul din Baldensperger) ar constitui o premisă a unei „*Literaturgeschichte als Problemgeschichte*", cum o preconiza Rudolf Unger şi mai recent, într-o formulă renovată, Helmut Petriconi (*Metamorphosen der Träume*, München, 1973), ca ordonare a răspunsurilor pe care le-a dat literatura problemelor unei umanităţi atemporale, spiritualizate. „Reteatralizarea teatrului", „teatrul nou", „teatrul absurd", fenomene ale unui anumit climat social şi spiritual, şi de aceea definit în primul rînd prin această dimensiune a angajării (nu facem să repetăm decît locuri comune de o evidenţă incontestabilă) sînt pentru I. Constantinescu doar tentative de „a redescoperi forma uitată a omului ..., nu forma sa psihologică, socială, morală etc., ci forma sa umană", citat fiind Eugen Ionescu cînd declară că momentul istoric „nu exprimă şi nu conţine decît partea cea mai puţin esenţială din noi înşine". În planul metodologic expresia fidelă a „criticii literare comparate" o constituie propriile limite fixate de autor eseului : „o aparentă lipsă a arhitecturii, o anumită distincţie a divagaţiei, ignorarea unui anume pedantism"; am putea adăuga noi, şi o certă vocaţie impresionistă, ce decurge din voita neglijare a oricăror rigori analitice, din excesiva încredere în adevărul propriilor intuiţii şi impresii, neverificate şi neargumentate prin explorare metodică. Ne gîndim la sugestivul termen al lui Thibaudet : „critica vorbită", ce pare a se potrivi aglomerării, uneori nesistematizate, chiar dezorganizate, a tot felul de idei, ce pot trezi şi bănuiala unei premeditate intenţii de a frapa. Elocinţa scrisă capătă la un moment dat, ca în cîteva „interpretări", contururile schimbătoare ale unei critici mai mult decît „vorbite", ale unei critici „gesticulate", după fericita formulare a aceluiaşi Thibaudet.

Vom trece în revistă, fără a le comenta în mod special, şi cîteva impreciziuni terminologice (Lanson este considerat „structuralist" pentru că declară „că pentru a cunoaşte literatura, trebuie să ne forţăm a detaşa ... fenomenul literar"; limitarea studiului influenţelor ar însemna depăşirea pozitivismului şi *neopozitivismului* (? !), cîteva argumentaţii defectuoase (şcoala americană de comparatistică are o viziune preponderent sincronică deoarece „cultura americană nu are, propriu-zis, un trecut"; că Lanson este mai bine apreciat decît Thibaudet rezultă din faptul că Lagarde şi Michard îi acordă primului trei pagini, în timp ce celui de-al doilea doar şaptespreze rînduri etc.), cîteva scheme de interpretare reluate pînă la saturaţie (ex. sumedenia de personaje care sînt „inversele" altor personaje), în fine, aplicarea mecanică a probei „anterităţii" unor idei şi procedee moderne în literatura română, simplu raport faptic, nerelevant decît pentru comparatismul pozitivist „ortodox", de care I. Constantinescu se delimitează teoretic cu atîta grijă.

Nu credem că I. Constantinescu reușește să depășească cu acest volum de ,,eseuri de literatură comparată" nici tradiționala viziune europocentristă a comparatismului; referințele se fac doar la spațiul cultural de limbă franceză, germană, mult mai puțin la cel de limbă engleză, spaniolă sau rusă. Cu desăvîrșire lipsește raportarea literaturii române la contextul cultural sud-est european, în care și-a manifestat deplin vocația universalității, înaintea momentului ,,sincronizării" cu cultura occidentală.

Se citesc cu interes articolele despre teatru și autorii de teatru, domeniu în care I. Constantinescu dovedește încă din precedentul volum o temeinică pricepere.

Andrei Corbea

Între semantică și critică: „Stelele cardinale" de **Ștefan Cazimir**

Exegeza eminesciană a intrat într-o fază nouă: după cercetările ,,clasice" situate în deceniile IV — V, o avalanșă de contribuții marginale privind amănuntele a sporit exegeza eminesciană cu sute de corecțiuni prețioase. Au urmat anii prolifici ai studiilor privind viața lui Eminescu în lunile septembrie-octombrie 18 ... sau ai polemicilor în legătură cu lecțiunea corectă a cutărui vers din ,,Floare albastră". Fără a fi încheiată complet — din fericire, deoarece manuscrise eminesciene prețioase își așteaptă încă editorul — faza aceasta tinde să facă loc unui alt gen de viziune critică. Sînt tot mai dese cărțile care explicitează viziuni ,,totale", care se fac partizanii unor noi lecturi posibile ale ansamblului. După cărțile lui I. Negoițescu și Edgar Papu, recenta contribuție a lui Ștefan Cazimir, *Stelele cardinale. Eseu despre Eminescu*, repune cu toată acuitatea problema fundamentală a lecturii întregii opere eminesciene printr-o prismă nouă.

Tema demonstrației, sintetizată de autorul însuși pe cea de-a doua copertă a cărții, sună astfel: ,,Pe cerul poeziei lui Eminescu ard patru stele cardinale: gîndirea, visul, cîntecul și plînsul. Recunoaștem în ele reperele esențiale ale trăirii poetice eminesciene, care în lipsa lor nu se poate întrupa. Detectabilă fără efort la nivelul prim al lecturii, marea recurență a celor patru termeni dezvăluie, într-o ordine mai adîncă a faptelor, metaforele primordiale ale poeziei eminesciene, sub a căror constelație tutelară se împlinește întregul ei destin. Cu egală îndreptățire le-am putea numi *metafore ultime*, deoarece prin ele amplexiunea lirică a universului descrie orbitele cele mai largi".

Dincolo de obiecțiile posibile, soluția lecturii întregii opere eminesciene prin prisma celor patru metafore se realizează literalmente; sau, cu alte cuvinte, materialul imens al versurilor și prozei lui Eminescu se ordonează neașteptat prin reajustarea în patru mari diviziuni, devine nu numai comprehensibil, dar și de o claritate perfectă. În limita celor patru metafore-bază, un fel de ,,Urmetaphern", se pot rezuma toate semnificațiile poeziei lui Eminescu.

Expusă astfel, metoda adoptată de Ștefan Cazimir apare sărăcită de substanța ei intimă, și aproape caricaturală. Fiindcă interesul cărții constă tocmai în faptul că ,,eseul despre Eminescu" este, în primul rînd, o temeinică cercetare de semantică poetică. Deși autorul nu o spune niciodată explicit, iar bibliografia de semantică teoretică lipsește, totuși cercetarea — călăuzită de o metodă riguroasă — ajunge la rezultate remarcabile pentru lămurirea procesului prin care iau naștere figurile poetice eminesciene. După părerea noastră, interesul primordial al cărții constă tocmai în elucidarea unui fenomen care preocupă pe toți stilisticienii aplecați asupra poeziei eminesciene și anume geneza figurii semantice centrale din poezia lui Eminescu, a metaforei.

O întrebare prealabilă se ridică imediat la citirea capitolului prim al cărții: De ce *patru* metafore fundamentale? De ce nu trei sau cinci? În ce chip a ajuns autorul la stabilirea lor, cu alte cuvinte, care este doza de arbitrar care intră în constituirea modelului? Se poate răspunde cu ușurință că o parte de convenție sau chiar de arbitrar pur intră în stabilirea oricărui model semantic: chiar cei mai ,,obiectivi" dintre semanticieni, ca A. J. Greimas, nu fac în ultimă instanță altceva. Problema centrală nu ni se pare a fi măsurarea precisă a dozei de arbitrar înglobate oricum în formula semantică propusă, ci utilitatea modelului aplicat la un caz concret, în situația de față la opera lui Eminescu. Or, modelul semantic rudimentar al lui Ștefan Cazimir rezistă perfect probei textului, iar coerența sa, de-a lungul unei opere privite exclusiv sincronic, constituie cea mai bună verificare a premisei inițiale.

După cum spuneam, autorul nu dă nici o bibliografie de semantică teoretică, nu compune și nici nu adoptă o terminologie tehnică adhoc. Însă demersul său critic rămîne exact cel al oricărui semantician. Mai întîi, Șt. Cazimir procedează printr-o inventariere evident exhaustivă a

corpusului pe care îl constituie poezia și proza lui Eminescu ; în al doilea rînd, face complet abstracție de istorie, realizează o lectură absolut sincronică, pune toate versurile și prozele eminesciene pe același plan metodologic (o argumentare inițială ne avizează că această metodă este potrivită în cazul unui poet ca Eminescu, dar inoperantă în cazul unui poet mediocru : nu are nici o importanță, fiindcă o cercetare semantică de acest tip trebuie să facă abstracție de istorie în chip programatic) ; în al treilea rînd, se procedează strict inductiv, prin inventarierea, în intenție, completă a tuturor accepțiilor și a tuturor contextelor, în așa fel încît categoriile finale ajung să fie un rezultat al excerptării obiective.

Cu aceasta, presupunem că întrebarea de la care am plecat, ,,de ce tocmai *patru* metafore fundamentale'' ?, capătă un prim răspuns : în urma unei inventarieri complete a sensurilor, acestea au putut fi reduse la patru categorii-bază. Pentru oricare familiar al operei lui Eminescu, epuizarea situațiilor semantice distincte devine vizibilă, prin simpla lectură atentă a exemplelor oferite în carte. Credem că sînt puține probabilități ca un sens specific al termenilor-bază, ulterior centru de metafore, să fi scăpat. Așa cum se înfățișează textul, cartea prezintă un aspect fals deductiv, pe cate îl dezminte rapid o lectură atentă : lectura reface, în sens invers, traiectul realizat, cu vizibilă trudă, de cercetător.

Studiul metaforizării eminesciene rămîne centrul de preocupare al cărții. Simpla prezență în punctele nodale ale unei poezii, a unui cuvînt legat de vreuna dintre cele patru metafore nu înseamnă încă o figură semantică, cu atît mai puțin metaforă, ci numai ,,temă'' sau ,,motiv''. Autorul inventariază situațiile cu grijă. Apoi surprinde momentul crucial în care motivul s-a transformat în imagine (pp. 77—80 reproduc aproape toate versurile în care *lira* și *harfa* apar la stadiul de motive, pentru a se ajunge în cele din urmă la contextul din *Scrisoarea IV*, exemplu de constituire a metaforei : ,,Motivul îl va urmări pe Eminescu pînă la sfîrșit, convertindu-se într-o metaforă a propriei existențe''.). Suita evocată nu este cronologică, ci imagistică. Cu altă ocazie, oprindu-se pe larg asupra versului din *Venere* și *Madonă* ,,Braț molatic ca gîndirea unui împărat poet'', Șt. Cazimir elucidează un alt aspect al genezei metaforei eminesciene, și anume plecarea de la o comparație contrară ca spirit comparațiilor din poezia predecesorilor. Pornindu-se de la o comparație, metafora realizată va fi întotdeauna o metaforă implicită, opusă ca spirit tradiționalei ,,sensibilizări'', la modă în poezia pașoptistă. Această inversare a sensului tropului răstoarnă echilibrul figurativ din poezia de pînă atunci și stă la baza lumii poetice eminesciene, fantastică și insolită : ,,Căci Eminescu nu urmărește o disoluție sugestivă a imaginii, intenția sa adevărată nefiind abstractizarea primului termen, ci dimpotrivă, situarea gîndirii în cît mai variate ocazii de a-și destăinui aparența sensibilă, mărturia ei de iubire pentru fața văzută a lumii. Cel care naște ,,imaginea'' nu e termenul secund al comparației, ci — neașteptat — întîiul... Dezvăluirea plenară a unității dintre gînd și imagine cade în sarcina metaforei. În sînul acesteia din urmă, fenomenul nu mai e copia ideii, ci ideea însăși în manifestare sensibilă'' — p. 15.

Dar cele patru metafore de bază ele însele pot intra într-o relație armonică — și acest fapt constituie un argument suplimentar pentru ,,obiectivitatea'' existenței lor : *gîndul*, *visul*, *cîntul* și *plînsul* compun relația fundamentală a universului eminescian. Operația intelectuală primordială a lui Eminescu se manifestă într-o conceptualizare curioasă, situată între gînd și *vis* ; iar manifestarea lui sensibilă se situează între *cîntec* și *plîns*. *Gîndul plîngător*, *visul armonic*, *reveria plîngătoare*, *meditația melodioasă* — iată tot atîtea sintagme care pot încerca aproximarea de esența, inefabilă și incomunicabilă, a misterului eminescian. Capitolul ultim al cărții (pp. 103—113) analizează cîteva dintre relațiile posibile între termenii de bază.

Stelele cardinale este o carte de reduse dimensiuni : dacă înlăturăm exemplele, rămînem cu un mic text esențial. Dar scriitura, de o precizie lapidară, este în același timp extrem de elegantă. De puține ori un text critic lasă impresia, așa cum o face cartea de față, că nici o frază nu poate fi clintită fără a se dărîma întreg edificiul. Stilul critic al lui Ștefan Cazimir evoluează spre o esențializare aproape abuzivă, Nu ne-am mira dacă, în cîțiva ani, autorul va produce volume critice hiperconcentrate la o singură pagină sau studii critice într-o singură frază, ca poemele cu vers unic ale lui Ion Pillat.

Mihai Zamfir

René Wellek, *Istoria criticii literare moderne, vol. I-II,* Editura Univers, 1974

Întreprinderea cutezătoare de a scrie o istorie a criticii literare pe o perioadă de două secole depășește prin anvergură alcătuirea istoriei unei epoci literare, căci situația se complică prin multiplicitatea conexiunilor pe care le stabilește critica literară în relațiile sale interdisciplinare. Poate acesta a fost principalul obstacol în scrierea altor sinteze asupra gîndirii și perso-

nalităţilor critice ale epocii moderne, fapt care face din *Istoria* lui Wellek (vol. I, 1955) o lucrare de pionierat. Scopul acestei lucrări a fost urmărirea evoluţiei criticii în complexitatea ei ca domeniu autonom, considerînd un fundal de referinţă şi stabilind în permanenţă criterii ierarhice. De aceea primul capitol al cărţii, amplul corp de note, tabelele cronologice, permanentul aparat referenţial şi critic oferă lucrării caracterul indispensabil al operelor de erudiţie, documentare şi informaţie, precum şi spiritul sintetico-analitic şi disociativ în acelaşi timp.

Deşi ne aflăm în faţa doar a primelor două volume din lucrarea lui Wellek, le semnalăm ca pe un adevărat eveniment editorial, de mare utilitate pentru un public de specialişti şi de studioşi. Prin tălmăcirea excelentă a Rodicăi Tiniş (autoare şi a celorlalte versiuni româneşti din opera lui Wellek : *Teoria literaturii*, ELU, 1967 şi *Conceptele criticii*, Univers, 1970), interpret competent şi cultivat al limbajului critic, şi prin studiul introductiv al lui Romul Munteanu, analiză de pe poziţia specialistului de prestigiu, lucrarea lui Wellek şi-a căpătat un certificat de garanţie în circulaţia ei în limba noastră. Ceea ce remarcă de la bun început studiul prefaţă al lui Romul Munteanu este faptul că lucrarea lui Wellek nu se limitează la simpla înregistrare a evenimentelor şi personalităţilor, ci efectuează o investigaţie fenomenologică şi cauzală a tendinţelor prezentate şi face o ,,istorie a ideilor critice" pe măsura în care acest lucru este posibil în stadiul actual al terminologiei critice, lucru ce contribuie la accentuarea evoluţiei şi dialecticii filozofiei critice. *Dilemele criticii literare*, acest studiu de sine stătător, dar care oferă o binevenită prefaţă *Istoriei criticii*, este alcătuit din trei secţiuni în care Romul Munteanu lămureşte noţiunea de ,,critică" în general şi în accepţiunea lui Wellek în special, enumeră relaţiile interdisciplinare ale obiectului studiat (Dificultăţile definirii obiectului), comentează asupra metodei adoptate de autor (Componentele concrete de ordin metodologic ale ,,Istoriei criticii literare moderne") şi încheie cu o minuţioasă analiză asupra conţinutului celor două volume traduse (Structura ,,Istoriei criticii literare moderne"). Ne-a reţinut în mod special atenţia această ultimă secţiune a prefeţei, în care R. Munteanu îşi aduce propria contribuţie la caracterizarea unor curente, intrînd uneori în polemică cu opiniile lui Wellek, ca de pildă în desemnarea trăsăturilor clasicismului epocii luminilor, aderînd însă de cele mai multe ori la concepţiile exprimate de autor, ca de pildă la considerarea preromantismului ca o etapă ce reflectă o stare de spirit în istoria literaturii, în epoca de coexistenţă a clasicismului cu germenii noului curent romantic. Şi aici însă autorul român îşi exprimă dezacordul faţă de concepţia lui Wellek asupra Sturm und Drang-ului, prezent ca o reacţie faţă de raţionalismul iluminist francez — formulă simplificatoare — deoarece promotorii acestuia liberalizează gîndirea social-politică în spiritul iluminismului francez, iar opera lor reprezintă o ,,variantă naţională a preromantismului european".

Istoria criticii moderne a lui René Wellek a intrat de multă vreme în conştiinţa intelectualilor şi specialiştilor din lume, precum şi în circuitul de valori uzuale ale unei generaţii de critici şi istorici literari, astfel încît apariţia ei în traducerea română nu face decît să împlinească un gol de informare şi să completeze acţiunea de tălmăcire a lucrărilor fundamentale de diverse specialităţi.

Ileana Verzea

Les lumières en Hongrie, en Europe Centrale et en Europe Orientale—Actes du Deuxième Colloque de Mátrafüred,

2-5 Octombrie, 1972, Akadémiai Kiadó, Budapest, 1975.

C'est au premier Colloque de Mátrafüred, en 1970, qu'on a proposé les trois thèmes qui ont fait l'objet des débats qui ont eu lieu entre 2—5 octobre 1972 : A. *Société, nation et culture en Europe Centrale et Orientale*, B. *Courants d'idées-courants littéraires et artistiques*, C. *Ressemblances et différences des Lumiéres dans les diverses régions d'Europe*. Par les soins du Comité d'organisation, des collègues étrangers et hongrois ont rédigé des rapports d'ensemble qui ont été envoyés aux participants avant le commencement du colloque. Les rapporteurs sont : Emil Niederhauser de l'Institut d'Études Historiques de Budapest, Eva H. Balázs de Faculté des Lettres de Budapest et Kálmán Benda de l'Institut d'Études Historiques de Budapest (pour le thème *A.*), László Sziklay de l'Institut d'Études Littérairesde Budapest (pour le thème *B.*), Roland Mortier de l'Université libre de Bruxelles : *Unité et diversité des Lumières en Europe occidentale* et Ludmila Charguina — Németi de l'Institut de'Étude Littéraires du Budapest : *A propos de la littérature des Lumiéres en Russie* (dans le cadre du thème *C.*). Par conséquant, les participants ont pu souligner les aspects spécifiques de l'évolution historique des Lumières d'un

pays à l'autre, ou, bien ils ont exprimé une attitude polémique, ou ils ont apporté leur adhésion en ce qui concerne quelques problèmes difficiles, comme par exemple la *définition* des Lumières (A. Marino de l'Union des Écrivains de Roumanie, Grete Klingenstein de l'Université de Vienne), la *périodisation* (Zofia Sinko de l'Institut d'Études Littéraires de Varsovie, Günther Klotz et Dieter Schiller de l'Institut Central d'Histoire Littéraire de Berlin, qui mettent en accord les problèmes des thèmes *A* et *B*, afin d'interpréter mieux le développement de la littérature allemande pendant le XVIII-ème siècle, Daniel-Henri Pageux de l'Université de Rennes) de l'époque des Lumières dans diverses cultures nationales, la distinction des Lumières selon qu'on les considère *tendance sociale et politique ou courant littéraire et artistique* etc. D'ailleurs, même des problèmes qui, passés pour résolus, comme par exemple l'apparition et la signification du concept de *nation* à l'époque des Lumières, les éléments philosophiques et culturels communs et en même temps la diversité complexe de l'expression particulières des idées des Lumières qui prête au doute la perspective de l',,homogenité" idéologique et stylistique des Lumières — tous ceux-ci font l'objet d'opinions divergentes.

On doit souligner que la méthodologie de l'étude des Lumières se fonde sur une base comparée et interdisciplinaire en fonction de l'infrastructure sociale, c'est-à-dire l',,unité" des grandes tendances des Lumières qui nous apparait à travers les formes de l'évolution économique, sociale, politique et culturelle prises en divers pays de l'Europe centrale et orientale. C'est déjà un lieu commun de la critique marxiste contemporaine et de la théorie du matérialisme dialectique et historique de reconnaître la nécessité d'une étude approfondie des forces et des relations de production et aussi l'analyse rigoureuse de la multitude des forces intermédiaires et des conditions de la *,,non-concordance nécessaire"* (Marx, *L'Introduction à la critique de l'économie politique*) entre le facteur économique, qui reste déterminant, et la superstructure qui ne réflète pas d'une façon passive la base de la réalité historique.

Alors, du point de vue de la méthodologie marxiste, je trouve tout à fait douteuse la typologie des nations proposée par M. Niederhauser, c'est-à-dire les ,,nations nobiliares" (ce sont là les Russes, les Polonais, les Hongrois, les Croates, les Roumains de deux Principautés danubiennes), les ,,nations bourgeoises" (les Tchèques et les Grecs) et les ,,nations non nobiliaires" — auxquelles appartiendraient ,,les petits peuples de l'empire des Habsbourgs : les Slovènes des pays autrichiens, les Roumains, les Serbes, et les Slovaques de Hongrie, de Transylvanie et de Croatie". Comme on le peut observer, selon cette typologie les Roumains figurent en même temps — ainsi que M. Paul Cornea vient justement souligner — dans deux catégories distinctes.

Or, quand on discute l'apparition du concept moderne de nation et l'évolution de l'idée nationale pendant le XVIIIe siècle chez les peuples de l'Europe centrale et orientale, selon moi, on doit partir d'abord des contradictions sociales, politiques et religieuses de l'époque (je voudrais signaler les rapports d'Éva H. Balázs et Kálman Benda solidement documentés et aussi les détails soulevés par l'intervention de Walter Markov de l'Université de Leipzig et d'Erich Donnert de l'Institut Central d'Histoire Littéraire de Berlin) ; de ce que ça veut dire l'*Europe*, qui a pris le pas sur la Chrétienté féodale ; et aussi des théories philosophiques (Montesquieu, Voltaire, Kant etc.) en ce qui concerne le système et le régime des États — ces théories là sont précisément la ,,fausse Europe", selon l'expression de Paul Hazard utilisée dans son livre *La Pensée européenne au XVIII-e siècle*.

Ainsi on doit prendre en considération comment les idées des Lumières et même les voies intermédiaires de la réception et de l'assimilation de ces idées-là (Albert Saboul de l'Université de Paris parle d'une ,,utilisation aristocratique" des Lumières et par conséquent d'une ,,déformation" dans le champ d'application des Lumières), ont influencé dans les pays de l'Europe centrale et orientale cet irrésistible processus du changement d'État absolutiste en État-Nation. La montée de la nation qui n'est pas seulement une aspiration mais devient une valeur absolue (les Anglais diront ,,right of self — determination", voir *Letter on the Spirit of Patriotisme*, 1736, et *Idea of a Patriot King*, 1738, de Bolingbroke), est associée avec l'idée de la liberté, de l'indépendance (les Français parleront du ,,droit des peuples à disposer d'eux-mêmes"), de l'éducation (voir J. J. Rousseau — le *Contract social*). Le cas de l'Allemagne, un pays politiquement démembré, est très différent. L'idée de la nation allemande qui naît avec Klopstock, Schiller et surtout avec Herder reste une conception romantique culturelle. Par le concept du *Volk*, Herder revient à l'idée classique universaliste de l'humanité (voir *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menscheit*, 1784—1791). Philologue et spécialiste du folklore, Herder a établi l'idée de la nation allemande (et pas seulement allemande) sur la langue, la culture et les traditions populaires. La ,,modération" des réformes de l'iluminisme allemand et la multitude des initiatives appuyées sur la formule despotique ,,Tout pour le peuple et rien *par* le peuple", c'est l'effet de la faiblesse de la bourgeoisie allemande dont les tendances penchaient vers l'intégration dans l'ordre féodale (mettre en parallèle les idées révolutionnaires de l'illuminisme français et le fondement scientifique de l'illuminisme anglais).

Quand à l'évolution de l'idée nationale chez les Roumains de Transylvanie, la recherche des événements historiques et politiques — offrant un matériel documentaire très riche — est passionante pour celui qui veut éclairer l'interdépendances des nations et la pression des pouvoirs féodaux, économiques et réligieux, dans cette région. Par exemple, pour comprendre la situation des nations de la Transylvanie pendant le XVIII-e siècle nous devons faire la distinction entre le concept féodal des ,,nations politiques", basé sur les droits juridiques et privilèges féodales et le concept moderne de la nation illustrée par la lutte sociale et nationale des intelectuels Roumains après 1700 (la date de l'union partielle des Roumains avec l'Eglise catholique de Rome). Les idées illuministes abondent dans les livres des érudits de l'École Transylvanie (et aussi dans leurs manuscrits, parce qu'on ne peut pas ignorer la censure et la difficulté réelle politique et réligieuse qui empêchait l'impression des livres roumains), d'autant plus que les Roumains de Transylvanie n'ont été pas reconnu comme ,,nation politique", bien qu'ils représentaient la majorité de la population. Alors, l'idée de la romanité, l'idée de la continuation historique en Dacie (reconnue aussi par les umanistes Saxons-Allemands et Hongrois), l'idée de l'unité de tous les Roumains, le messianisme éducative du livre —voici les armes de la lutte politique, sociale et culturelle. Dans les œuvres philosophiques, historiques et pédagogiques des érudits Roumains de Transylvanie s'exprime une orientation critique et réaliste, un rationalisme de la vie pratique et de l'homme en général en accord avec les lois de la nature (voir les *Lois de la Nature, l'Ethique, et la Politique ou la Philosophie agissante — Legile Firei, Ithica şi Politica sau Filosofia cea lucrătoare*, de Samoil Micu, Sibiu 1800). On met l'accent sur les critères ,,de la conscience personelle", comprise comme une ,,lumière" propre à la nature de l'homme. Les nouvelles normes de la vie morale énoncées par Samoil Micu, qui limitait d'une manière non-ostentatoire les droits de l'empereur, représentaient selon l'expression de Lucian Blaga ,,un véritable cheval troyen dans la cité de l'absolutisme" (voir son œuvre *La pensée roumaine en Transylvanie pendant le XVIII-ème siècle*). Ce n'est pas un fait isolé à la Transylvanie que l'essor de la littérature, de comportement et de sagesse, où l'esprit rationaliste prend un caractère systématique, puisque les mêmes concepts et idéals illuministes se trouve dans les livres publiés en Moldavie et en Valachie. Chez nous, l'irradiation des Lumières dans les diverses couches sociales, par exemple la petite bourgeoise et les instituteurs des villages, peut se produire par le moyen des *Calendriers*, écrits par excellence populaires, sous forme d'almanach, largement accessibles qui ont précédé l'apparition de la presse roumaine. Comme thème à débattre au colloque suivant on peut choisir ces multiples formes d'éducation, d'information scientifique, de conseils médicaux qui ont formé le goût littéraire et une nouvelle philosophie pratique. C'est la complexité idéologique et sociale des Lumières qui nous oblige de tenir compte de tou tes les formes, seraient-elle naives, populaires ou érudites, de changement sensible de la mentalité de l'homme pendant le XVIII-ème siècle. L'étude du rapport entre l'apparition de la presse et le public comme lecteur collectif, prêt de se *former* et de s'*éduquer* et la recherche de la diffusion du livre en fonction des couches sociales nous apporte des résultats assurés en ce qui concerne le processus de pénétration des Lumières dans les masses (voir *Les coordonnées de la culture roumaine pendant le XVIII-ème siècle* par Al. Duţu, *Les origines du romantisme roumain*, le chapitre *Préliminaires*, par Paul Cornea).

Il me serait impossible de rendre compte ici d'une façon détaillée de la multitude des problèmes débattus et aussi de la variété des points de vue exprimés. J'aimerais rappeler surtout les rapports de László Sziklay et Roland Mortier, qui, malgré la richesse des faits explorés et systématiquement organisés n'en doutent pas moins d'avoir donné une réponse définitive aux questions des Lumières. Comme le but du colloque actuel que de ceux qui vont suivre est l'échange d'opinion dans le domaine de la littérature comparée d'Europe, il s'ensuit plusieures tâches, dont les plus importantes seraient : unifier la terminologie critique, interpréter les événements culturels particuliers nationales à l'aide d'un langage critique commun. De cette manière on pourrait acquérir une meilleure optique sur les idées littéraires maîtresse de l'époque, les zones culturelles dominées par ces idées, la dynamique intérieure de la formation de la langue littéraire et de la structure spécifique d'une culture ou de l'autre. Ainsi pourrait-on mieux connaître les dimensions de phénomènes culturels multinationaux, leur traits communs et leur diversité.

Adriana Mitescu

Inostrannaia literatura, nr. 10, 11/1975

Organ al Uniunii Scriitorilor din URSS, cu o apariție lunară din 1955, revista selectează și transmite periodic cititorului sovietic proză, poezie și eseuri, articole literare, reportaje, informații și note culturale de pe meridianele lumii. Comentariile care însoțesc textul literar, articolele și interviurile prezintă, de regulă, fenomenul literar în legătura lui cu factorul social. În ce măsură produsul literar servește dezvoltării conștiinței omului și îmbogățirii lui spirituale — acesta este criteriul unic care stă la baza alcătuirii volumelor.

Fiecare tom înmănunchiază texte foarte variate ca specii și ca spațiu geografic. Numărul 10 din 1975 publică în partea beletristică : eseul memorialistic *Ogrody* (Warzawa, 1974), semnat de Jaroslaw Iwaszkiewicz, cîteva capitole, în continuare din numărul precedent, din romanul scriitorului american Irwin Show, *Evening in Byzantium* (New York, 1973), poezii din ciclul *Stôl chudobných* (Bratislava, 1972), de slovacul Milan Rúfùs, sfîrșitul nuvelei *Sezonul pelerinajului în Nord* (Cairo, 1969), de scriitorul sudanez At-Taib Salih, poezii de Alain Bosquet din ciclul *Deuxième testament* (1959), două povestiri ale prozatorului suedez Hans Lidman din volumul *Lapplands stjierne* (Oslo, 1971).

În rubrica de critică literară atrage atenția o recenzie amplă a Tatianei Motiliova la volumul apărut la Moscova în 1975 : *Sudbi romana. Sbornik statei*, în care autoarea atinge din nou mult disputata problemă a actualității romanului — ca gen literar — în epoca contemporană și, legată de aceasta, problema realismului. Din mulțimea de articole publicate în culegere (antologia are un caracter oarecum istoric, cuprinzînd articole din anii 50—60—70), T. Motiliova scoate în evidență și contribuțiile științifice ale criticului român Ion Ianoși, autorul studiului : *Romanul monumental și secolul XX* (dealtfel, ar fi firesc ca, în ansamblu, mișcarea literară românească să fie ceva mai des luată în seamă în astfel de „competiții").

Publicarea unor materiale inedite a devenit un fapt obișnuit pentru revistă. În numărul 10 ea tipărește un profil literar al poetului Iannis Ritsos, semnat de scriitorul grec Mitsos Alexandropoulos, pagini primite de redacție în manuscris. În aceeași situație se află și reportajul publicistului și dramaturgului american Mike Davidov, *Pismo sovetskim druziam iz „svobodnovo" mira*, scris sub forma unei scrisori ample, în care autorul își notează impresiile la întoarcerea acasă, după o absență de 6 ani, timp în care a trăit în Uniunea Sovietică.

Cele două interviuri, publicate în același număr, sînt o demonstrație asupra formelor pe care le poate lua acest gen. Primul, intitulat *Razgovor s samim soboi*, este interviul pe care scriitorul maghiar Hidas Antal și-l ia sie însuși, cu toată severitatea, în numele conștiinței sale de scriitor angajat. Al doilea reprezintă interviul propriu-zis luat de Nikolai Fedorenko (în timpul călătoriei în Ungaria) lui Lajos Mesterhazy, pe marginea ultimului roman al acestuia, *Focul lui Prometeu*.

Artele plastice sînt prezente prin articolul omagial al Miroslavei Bezrukova despre sculptorul suedez Karl Milles, scris la împlinirea a 100 de ani de la nașterea lui și completat cu o serie de fotografii după operele mai reprezentative.

Comentariile critice relativ la ultimul film al lui Roberto Rossellini, *Italia, anul unu*, informațiile despre primul congres al scriitorilor din Portugalia, datele despre apariția în Ungaria a unei cărți de politică culturală (*Problemele actuale ale patriotismului socialist și ale internaționalismului proletar*), recenziile la cîteva din cărțile străine, editate în URSS și peste granițe, rubrica de scurte note informative culturale din lume etc. ne dau o imagine a diversității materialelor publicate.

Numărul următor al revistei (11) ilustrează o altă modalitate de organizare a sumarului, acesta fiind consacrat în cea mai mare parte sărbătoririi a 30 de ani de la formarea Republicii Socialiste Federative Iugoslavia. Cu acest prilej revista publică : povestiri de Ivan Dončevič, Branko Copič, Momcilo Milankov, Mihailo Lalič, Simon Drakul, Antonije Isakovič, poezii de Desanka Maksimovici, un ciclu de reportaje, semnate de Ivo Andrič (mort la 13 martie 1975) și două recenzii la volumele lui Milorad R. Bleck (o antologie a poeziei populare iugoslave despre război) și la romanul pentru tineret al lui Stevan Buljič, *Šalajko*, amîndouă apărute în 1973.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 2, p. 309—314, București, 1976.

Acordînd o atenție deosebită literaturii iugoslave, revista își continuă însă în spațiul rămas disponibil informările despre viața literară de pretutindeni; publică prima parte din romanul lui Jorge Amado (Brazilia), *Tereza Batista cansada de guerra*, versuri de José Agustín Goytisolo (Spania), și un fragment din cartea lui José María Castellet despre poezia lui Goytisolo, povestiri de Bob den Uyl (Olanda), un articol despre implicațiile sociale ale westernului de azi etc.

Materialul bogat și de calitate, ținuta comentariului, multitudinea de informații confirmă importanța acestei publicații.

Ana-Maria Brezuleanu

Forum, 1—12 1975

Este cert că, în prezent, nu se poate concepe o exegeză pe teme de cultură, învățămînt superior și educație fără a consulta revista *Forum*, care răspunde, de regulă, prompt evenimentelor la zi, privind mai ales problematica învățămîntului superior. În mare, revista suplinește, pentru moment, ceea ce ar trebui să fie o pedagogie universitară românească, care se lasă atît de mult așteptată.

Tematica este extrem de variată: ne-am oprit în primul rînd la cele cu caracter orientativ privind învățămîntul superior, semnate de reprezentanți ai Ministerului Educației și Învățămîntului și de colectivul redacțional de la *Forum*, în curent, cum este și firesc, cu efervescența ideatică privind viața universitară românească; sînt binevenite studiile referitoare la valențele educative ale disciplinelor de specialitate și la rolul lor în problema formării conștiinței civice; constituie călăuze pentru corpul profesoral teme ca strategia studiului continuu, educația permanentă, îndrumarea nemijlocită a studentului și, mai ales, problema integrării învățămîntului cu cercetarea și producția.

Bogat reprezentată în anul 1975, rubrica destinată integrării învățămîntului cu cercetarea și producția (*Învățămînt, Producție. Cercetare*) este o imagine concretă a transformărilor prin care trec învățămîntul și cercetarea românească, puternic argument al clarviziunii cu care tezele teoretice ale partidului, îmbogățite continuu, devin realitate. După ce este aplicată baza teoretică a integrării, procesul este urmărit în unele sectoare ale învățămîntului superior din Capitală, din Iași, Brașov, Constanța, Timișoara.

Alături de rubrica *Din creația științifică universitară*, cu imagini din domeniul muncii științifice a cadrelor didactice, *Tribuna universitară sau a educației* cuprinde opinii privind eficiența educației materialist-științifice a studenților, formarea acestora în procesul de învățămînt, imagini ale înnoirilor metodologice în procesul instructiv-educativ, relația profesor-student în actul îndrumării nemijlocite, practica studenților etc.

Rubrica *Miscelaneea* este un mic laborator de idei, învățămîntul superior, cuprinzînd imagini de la ședințele festive ale Academiei R.S.R., de la colocvii naționale, dezbateri, simpozioane, medalioane universitare, aspecte privind admiterea în învățămîntul superior, reflecții în legătură cu publicația studențească *Convingeri comuniste*, organizarea practicii studențești etc.

Pe lîngă *Fișierul editorial* și *Cărți și idei*, cu spații bine reprezentate și eficient practice, reține *Cronica ideilor*, dedicată elucidării tainelor științei. Temele despre învățămîntul și educația din alte țări (rubricile *Meridiane, Sinteze, Breviar internațional*) sînt imagini, e drept, încă incomplete, privind tendințele înnoitoare care au loc, în prezent, în lume. *Retrospectivele*, mai slab reprezentate, alături de imaginile din celelalte arte (*Orizonturi contemporane — Alte arte*), vin să amplifice sfera de interes a cititorilor. (Găsim însă cu totul inoportune și discordante în această revistă sfaturile practice pentru automobiliștii amatori).

Nu prea satisface, de asemenea, modul palid de integrare a preocupărilor studențești în problematica mai vastă a tineretului ca obiect de cercetare științifică, după cum nu ne putem face o imagine mulțumitoare privind viața universitară de peste hotare; sînt puține aspectele privind modernizarea învățămîntului umanistic și metodele concrete, controlabile, privind educarea studenților, ca să nu mai vorbim de interrelația cadru didactic-student; lipsesc opinii privind familiarizarea anului întîi cu mijloacele moderne de asimilare a cunoștințelor. Ar interesa în *Forum* mai multe dezbateri referitoare la problemele cheie ale preocupărilor studențești; supraaglomerarea activității, frecvența etc., cel care ar pune probleme referitoare la sistemul de admitere în învățămîntul superior, repartizarea în producție etc.Acestea ar îmbogăți rubrica de *Opinii. Dezbateri.*

Modernizarea învățămîntului implică înnoirea relației educator-educat, depistarea unor soluții optime, cu caracter de mare operativitate, perspectivă în care devine oportună abordarea, cu mai multă fermitate, a cercetărilor educaționale, angajarea plenară a tuturor disponibilităților, pentru revitalizarea universității românești.

Dinuța Marin

Viața românească

Pentru revista „Viața românească" în cel de al 70-lea an de existență, sarcinile de împlinit sînt mai pretențioase decît pentru alte publicații literare, căci „Viața românească" trebuie să continue o ilustră tradiție a spiritului critic românesc și să fie, în același timp, o revistă modernă, răspunzînd cerințelor actualității literare imediate. Una dintre publicațiile literare românești nu numai cu o mare longevitate, dar și cu un profil distinct, cu o tradiție a promovării ferme a valorilor literare naționale, a spiritului democratic și patriotic, „Viața românească", confruntată în fiecare număr cu propria sa noblețe spirituală, cîștigată în ani de promovare și judecare a literaturii după criterii istorice deterministe și estetice totdată, se simte obligată, de fiecare dată, să-și onoreze obligațiile intelectuale și patriotice acumulate de generații de literați. Spiritul critic imprimat de Ibrăileanu, promovarea consecventă a literaturii scrise în cele mai diverse maniere, dar legată prin tematica și spiritul ei de preocupările și nevoile poporului român, înțelegerea largă a tuturor modalităților de a concepe literatura, cu condiția ca produsul literar să întrunească toate calitățile estetice, au rămas constantele unei activități căreia cei 70 de ani de existență i-au conferit prestigiu și pondere intelectuală. Trăsăturile esențiale, caracteristice, ale revistei s-au păstrat din 1906 pînă în 1976 și este meritul întemeietorilor de a fi imprimat un spirit care să-și dovedească, peste vremuri, viabilitatea și al continuatorilor de a fi fost întotdeauna demni de tradiția a cărei responsabilitate o purtau. Articolele-program ale revistei conțin afirmații care nu și-au pierdut actualitatea :

« Născută din nevoia unei mai sănătoase orientări a opiniei publice în toate domeniile vieții naționale, „Viața românească" a susținut [...] revendicările democratice la ordinea zilei luptînd [...] pentru ridicarea păturilor adînci ale neamului la o formă de viață mai înaltă [...], „Viața românească" rămînînd credincioasă vechiului ei ideal social și crezului literar de completă libertate a gîndirii, va căuta să fie și pe viitor locul de întîlnire al tuturor talentelor și forțelor creatoare ». Promovarea literaturii naționale, populare, concepute în spirit democratic, a literaturii legate de tradițiile și nevoile imediate ale țării nu a însemnat concesie față de produsele subestetice. Capacitatea de a urmări cu fermitate un principiu fără a renunța la cerințele gustului artistic, lăsînd artei libertatea de a se împlini după propriile ei legi, capacitatea de a păstra idealul fără a sacrifica frumosul a fost trăsătura caracteristică revistei, păstrată de la Ibrăileanu pînă astăzi.

Roxana Sorescu

Revue des Études Roumaines

În afară de cotidienele și săptămînalele din diverse țări ale lumii care reflectă cu un interes în relativă creștere realitățile românești și diferitele lor înfățișări (fenomen semnalabil, dealtfel, pe durata a mai bine de două secole), apar în străinătate publicații care urmăresc oarecum constant cîte un sector sau un grup de sectoare ale existenței noastre, cîteva dintre ele fiind profilate aproape exclusiv pe aceste realități. Între acestea, interesîndu-mă cu precădere cele literar-culturale *Revue des Études Roumains* se înfățișează ca o publicație științifică complexă, scrisă cu competență. Informată, vehiculînd o întinsă bibliografie românească și străină de specialitate, cuprinzînd studii redactate în mai multe limbi de mare circulație și mai ales relevînd constant noutatea și specificul românesc al fenomenelor cercetate, conexiunile acestora cu cultura Europei și a lumii, *Revue des Études Roumaines* este un periodic cu un prestigiu consolidat în lumea specialiștilor prin contribuțiile pe care le aduce la clarificarea diferitelor probleme în discuție. Avînd un profil cuprinzător — artă, folclor, istorie, limbă și literatură, științe juridice și sociale — revista a înscris în sumarele sale studii însemnate pentru mai toate aceste și alte domenii, accentul căzînd mai ales asupra problemelor de istorie, limbă și literatură, fără a umbri, însă, cu totul celelalte aspecte.

Unele volume cuprind cîte două tomuri (ex. : V—VI; VII—VIII; XIII—XIV), dedicate în parte unor evenimente sau personalități deosebite din devenirea poporului nostru. Tomurile V—VI, de pildă, sînt dedicate aniversării a 500 de ani de la urcarea lui Ștefan cel Mare pe tronul Moldovei (în care se reliefează studiul lui Emil Turdeanu, *L'activité littéraire en Moldavie à l'époque d'Étienne le Grand*, ca și cel despre *Modelele poemului „Aprodul Purice" de C. Negruzzi* al Letiției Turdeanu-Cartojan, ori cel al lui P. Christophorov privind *Un chapitre d'influences roumaines dans la poésie bulgare*). Tomurile VII—VIII sînt dedicate centenarului Unirii Principatelor și cuprind texte semnate, între alții, de Paul Henry *(La signification*

du 24 janvier), Georges Duhamel *(Les Latins de l'Europe orientale)*, François Mauriac, Arnold Toynbee, Giorgio del Vecchio, Jérôme Carcopino *(Souvenirs sur Nicolas Iorga et Vasile Pârvan)*, Grigore Nandiș, Alexandru Randa, Emil Turdeanu, Anghel Rugină, Mircea Eliade (,,om al tainei", cum îl numea cineva), Aimé Patri *(Remarques sur la pensée de M. Lupasco*, despre care a scris admirabil și Theodor Cazaban), Alexandru Ciorănescu, W. Theodor Elwert, Alain Guillermou, Alf Lombard, Marcel Brion, Jacques Chailley *(Hommage à Constantin Brăiloiu)*, Vintilă Horia, Raymond Lebégue *(La contribution des savants roumains à l'étude de la littérature française)*, E. D. Tappe etc. Tomurile XIII—XIV cuprind cîteva studii despre D. Cantemir, printre care *La Carte de la Moldavie par D. Cantemir. Sa genèse et son destin* de Georges Cioranesco. În același volum apare un articol al lui Titus Bărbulescu *Temps exterieur et temps intérieur chez Mihaï Eminescu* (Ioan Guția are o carte despre *Sentimentul timpului în poezia lui Eminescu*, Mircea Eliade un articol *Eminescu, o poeta raça romena*, Grigore Nandiș, unul intitulat *Din Cernăuții lui Eminescu*, Camilucci îl apropiase de Giraudoux, Fr. Tailliez de Musset, E. Turdeanu, ca și Rosa del Conte, vorbește despre *Mihai Eminescu sau despre absolut* etc., sugerîndu-se astfel, prin aceste contribuții și prin altele din țară și din străinătate, răspîndite în diverse periodice, noi posibilități de interpretare a operei marelui poet), ca și altul, al aceluiași neobosit Emil Turdeanu, cu titlul *Dieu créa l'homme de huit éléments et tira son nom des quatre coins du monde*, reîntîlnindu-l și în tomul XV cu *La légende du prophète Jérémie en roumain*, care dau din nou măsura erudiției, a obiectivității și a darului interpretării ce caracterizează scrisul acestui savant (a se vedea, între multe alte studii ale sale, măcar *L'Apocalypse de Baruch en slave*; *Un manuscris religios din timpul lui Mircea cel Bătrîn*; *La ,,chronique de Moïse" en russe*; *Manuscrisele robite de cazaci la 1653*; *Două campanii rusești în Moldova*; *Oameni și cărți de altădată*; *La littérature bulgare du XIV-e siècle et sa diffusion dans les pays roumains*; *Apocryphes bogomiles et aprocryphes pseudobogomiles*; *Le livre grec en Russie*; *l'apport des presses de Moldavie et de Valachie*; *La ,,Palea" byzantine chez les Slaves du Sud et chez les Roumains* etc.).

Foarte interesantă, aproape de fiecare dată, este rubrica *Miscellanea* din *Revue des Études Roumaines*. În vol. XV, după articolele semnalate, după unul al lui Trevor J. Hope, intitulat *British Army Officers in the Danubian Lands (1799—1802)*, după altul, *La société roumaine vue par Duiliu Zamphirescu : arrivismo ou continuité*, după unul al lui T. Bărbulescu, *Lucian Blaga poète d'aujourd'hui* (tot el semnează și o pertinentă recenzie la volumul ,,Lucian Blaga, *Poesie*, testo affronte, versione e introduzione a cura di Rosa del Conte") și după unul despre *B. P. Hasdeu et les dieux nordiques*, îl descoperim pe cel al Mariei Golescu, intitulat *Colophon of Voivode Alexander II of Valachia on a Byzantine Miniaturet Manuscript at the Library of Chicago University* (dealtfel, autoarea s-a mai semnalat între timp și cu alte contribuții, pe linia vechilor ei preocupări, între care *Hippocrates Among Philosophers and Sibyls in the Painting of Romanian Churches of the early XIXth century*; *From Corn-dollies to Hadrian's Walt*; *The motif of the Goat on Romanian New Year Greeting Cards*, toate în tomul XIII—XIV al revistei de față).

Interesante sînt contribuțiile multor altor specialiști și oameni de cultură din străinătate în legătură cu cultura noastră. Pe lîngă cei amintiți ar mai fi de evidențiat Emmanuel Beau de Loménie, Raoul Bossy, Robert Ficheux, Henri Grégoire, Jean Daniélou, Giuliano Bonfante, Yves Auger, René Eucher, ca și, în alte publicații, Wilhelm Giese, Helmut Hatzfeld, Marcel Fontaine, Teodor Onciulescu, Pasquale Buonincontro, C. Michael-Titus, Petru Iroaie defunctul Mircea Popescu, Angelo Moretta, Tatiana Fotitch, Mario Ruffini, Hans Hartl, Heinrich Zillich, Erich Beck, Paul Miron, Keith Hitchins, G. Alexe, Giovani Alessio, Hans Diplich, Antonio Uccello, Mariano Baffi, Marcello Fanelli, Philippe Jolivet și mulți alții, ceea ce atestă, din nou, diversificarea continuă a cercetărilor de românistică și creșterea numărului de cercetători în sfera cărora cultura și societatea românească ocupă un loc notabil sau chiar central. Evident, nu se poate trece peste rubricile de recenzii ale revistei, peste cele elogiind postum diverse personalități (reliefabile, prin puterea de obiectivare, prin informație și discreție, cele despre Sever Pop și Basil Munteanu, amintind altele, din alte perioade, despre Dan Botta, C. Brăiloiu, Brâncuși, N. Cartojan, Matilda Ghyka, E. Lovinescu, Alexandrina Mititelu, Grigore Nandiș, C. Silvestri, I. Vinea etc.), ori peste alte contribuții ale acesteia la cunoașterea societății și culturii române și a diverselor ei legături cu lumea.

Dar, într-o prezentare oarecum de ansamblu, precum cea de față, e greu a cuprinde mai mult (aș mai aminti, în fugă, măcar textele aparținînd lui Th. Berchem, G. I. Brătianu, V. Buescu, Alexandru Ciorănescu, Mircea Eliade, Al. Busuioceanu, Ion Popinceanu, Alexandru Randa, D. St. Marin, Grigore și Octavian Nandriș, E. Turdeanu etc.).

Neavînd la îndemînă toate cele 15 tomuri ale revistei și interesîndu-mă mai ales un grup de probleme abordate în ea, am socotit că e util a încerca o schițare a liniilor sale directoare, rămînînd ca apariția tomurilor viitoare să prilejuiască o eventuală scrutare mai îndeaproape a studiilor publicate și o subliniere riguroasă a noutății acestora.

George Muntean

Ecouri ale comparatismului românesc în Polonia

În ultima vreme se întîlnește tot mai frecvent în țară, dar mai ales în străinătate, formularea „miracolul românesc", semnificînd condescendența admirativă și în același timp aprecierea față de ritmurile avîntate ale dezvoltării României socialiste. Și nu e vorba nicidecum de o metaforă fără acoperire. Succesele remarcabile obținute de exportul științei românești pe multe din meridianele globului, altfel spus, prestigiul de care se bucură realizările culturii noastre în lume justifică temeinic sensurile sărbătorești, optimizante, ale expresiei. Argumente ilustrative oferă mai toate domeniile de activitate. Literatura comparată, spre exemplu.

Ramură a istoriei literare, care în deceniile din urmă își statornicește tot mai convingător perimetrele cercetării și interferențele cu disciplinele înrudite, comparatismul românesc a înregistrat o înflorire rapidă îndeosebi după 1944, cînd s-au fixat și cadrele organizatorice corespunzătoare: înmulțirea catedrelor de limbi și literaturi străine la facultățile de profil, apariția unor reviste de specialitate, înființarea Comitetului național de literatură comparată etc. Tradițiile îndelungate, lesne menționabile prin personalități și lucrări prestigioase, îndreptățesc progresele contemporane, prefigurînd perspective antrenante. Participarea masivă și de calitate la congresele Asociației internaționale de literatură comparată, conferințele și colocviile naționale și internaționale, precum și volumele apărute, colective sau individuale, o confirmă pe deplin.

Realizările școlii românești de comparatistică, indiscutabil vrednice de considerație, sînt certificate și prin ecourile pe care le stîrnesc în străinătate; nu puține sînt publicațiile de specialitate din tot mai multe țări, care consemnează laudativ lucrările importante ale domeniului [1]. Firește, răsfrîngerile de acest fel sînt mai operative și cu posibilități mai ample de exemplificare atunci cînd rezultatele cercetărilor sînt comunicate în limbi de circulație universală. Deziderat imperios necesar a fi generalizat cel puțin în cazul periodicelor care ne pot face cunoscuți și peste hotare, date fiind restricțiile de limbă. Susțineri concludente în acest sens constituie, printre altele, „Revue des Études Sud—Est Européennes", editată de Institutul de cercetări sud-est-europene, și „Synthesys", revistă care apare sub patronajul Comitetului național de literatură comparată. Amîndouă au suscitat aprecieri notabile în R.P. Polonă, care se cuvin subliniate ca atare. Lunarul „Człowiek i światopogląd" („Omul și concepția despre lume"), periodic cu preocupări acoperind zone variate ale relației om-societate-cultură, le acordă o atenție deosebită.

Care sînt problemele care au trezit interesul cititorilor din țara vecină și cum s-a concretizat el în paginile revistei poloneze? La prima parte a întrebării se poate răspunde lapidar: literatura comparată — istoricul, problematica și realizările disciplinei în România, a doua implicînd lămuriri mai analitice. Una dintre modalitățile menite a aduce la cunoștința specialiștilor contribuțiile mai însemnate ale comparatismului românesc este selectarea unor studii cu adevărat reprezentative în vederea publicării lor în traducere polonă. Astfel, cronologic, din „Revue des Études Sud—Est Européennes" (nr. 2, 1974) a fost ales *Studiul comparat al culturilor și cercetarea interdisciplinară*, de Al. Duțu, care a apărut în „Człowiek i światopogląd", nr. 6, 1975. Și mai atractios sub raportul problematicii abordate i se pare lectorului din Polonia primul număr din „Synthesis", închegat din lucrările colocviului internațional de literatură comparată care a avut loc la București între 13—15 septembrie 1974. Structurate pe două teme: a) *Literatura comparată și cercetările interdisciplinare*; b) *Iluminism și romantism — continuitate sau discontinuitate*? Cele mai multe comunicări se impun prin ținuta științifică și contribuțiile teoretice și metodologice indiscutabile. Sînt, desigur, criteriile care au hotărît selectarea a două dintre ele pentru a fi inserate în sumarul revistei „Człowiek i światopogląd"; din prima despărțitură — *Littérature comparée — histoire des idées* de Zoe Dumitrescu Bușu-

---

[1] A se vedea, spre exemplu, articolul lui Etiemble apărut în "Le Monde„ din 30 dec. 1975.

lenga, iar din a doua — *Au carrefour des Lumières. Transformations du concept de Littérature* de Adrian Marino — acesta urmînd să apară într-unul din numerele pe anul în curs.

Cea dintîi, *Littérature comparée — histoire des idées* a fost tipărită *in extenso* în ultimul număr din 1975. Pornind de la întrepătrunderile evidente ale cercetărilor de literatură comparată şi cele ale istoriei, autoarea urmăreşte evoluţia unor idei directoare de la iluminism la romantism, în relaţie generativă cu ipostazele lor literare prezente în operele scriitorilor — personajele — şi desprinde liniile de continuitate dialectică de la o epocă la alta, pe care le ilustrează dezinvolt pe spaţiile mai multor culturi naţionale: franceză, engleză, germană, italiană şi română. Într-o expunere densă şi limpede, Zoe Dumitrescu Buşulenga formulează reflecţii de mare subtilitate şi adîncime, care schiţează elocvent o nouă variantă a unei teme sugerate de Van Tieghem şi Hazard.

Popularizarea comparatisticii româneşti în Polonia se face însă şi prin alte mijloace. Traducerea de studii este împlinită astfel de articole sau recenzii care semnalează apariţia lucrărilor de specialitate; ne gîndim, fără îndoială, la cele elaborate în limbile străine de largă accesibilitate. Mai precis, de astă dată este vorba de articolul *Din umanistica românească (Z humanistyki rumuńskiej)* de Henryk Hinz, apărut tot în „Człowiek i światopogląd", alături de comunicarea semnată de Zoe Dumitrescu Buşulenga, pe care o întregeşte, proiectînd-o pe un fond de preocupări mai de ansamblu. Fixîndu-şi drept punct de plecare articolul menţionat în care Al. Duţu înfăţişa un cuprinzător program al cercetării integrale a culturilor europene în planurile structural şi istoric, H. Hinz remarca în general că în acest domeniu umanistica românească a obţinut rezultate dintre cele mai interesante (p. 85). Fapt semnificativ, afirmaţia se întemeia documentar numai pe cîteva numere din „Revue des Études Sud—Est Européennes" şi primul volum din „Synthesis". Materialele din revista trimestrială a Institutului de cercetări sud-est europene prilejuiau consideraţii asupra succeselor comparatismului la noi, succese demne de tot interesul nu numai prin caracterul exotic al temelor, ci şi teoretic şi metodologic (p. 85). Periodicul realizează promiţător — conchidea autorul — principiul cercetării istoriei culturii ca parte integrală şi de sine stătătoare, principiu concretizat prin încercările de a descoperi legăturile intime dintre elementele particulare, naţionale, şi cele universale în cultură (p. 86).

Aceleaşi tendinţe fundamentale ale umanisticii româneşti le află H. Hinz şi în „Synthesis". După ce prezintă, în mare, structura volumului, declarîndu-şi intenţia de a stărui asupra acelor texte care exprimă pregnant principiile enunţate, autorul deplînge absenţa unor relaţii mai strînse între specialiştii din Polonia şi cei din ţările învecinate din centrul şi sudul Europei, deoarece, judecînd după exemplul României, înflorirea disciplinei o impune. Pe de altă parte, între cultura polonă şi cele din teritoriile pomenite au existat de-a lungul istoriei contacte deloc neglijabile.

Comunicarea socotită, pe bună dreptate, cea mai cuprinzătoare în privinţa materialului informativ referitor la ţara noastră este *La littérature comparée dans le contexte de la culture roumaine moderne et contemporaine*, în care I. Zamfirescu înfăţişează geneza şi rolul important, în cadrul umanisticii româneşti, pe care l-a avut şi îl are comparatistica literară în studierea actualmente integrată a istoriei şi teoriei culturii. Expunînd în ansamblu procesul de creştere a literaturii comparate în România, sprijinit pe citate ample din comunicare, H. Hinz evidenţiază condiţiile istorice specifice în care s-a dezvoltat cultura noastră, marcînd expresive momentele de vîrf. Metodologic, subliniind strădania lui I. Zamfirescu de a pune în lumină dialectica relaţiei naţional-universal, autorul polonez formulează şi o observaţie critică. În cercetările de pînă acum — în comunicarea învăţatului român de asemenea — termenul „universal" a fost mai totdeauna sinonim cu „european". Or, opinează H. Hinz, în vremea noastră, cînd culturile celorlalte continente îşi revendică dreptul la existenţă, noţiunea de „universalitate" va trebui să depăşească treapta europocentristă. Evident, teoretic, ideea nu poate fi chestionată, practic însă ridicarea prin abstracţia generalizată la consideraţii care să aibă acoperire în cultura tuturor continentelor, este cel puţin foarte dificilă, date fiind cunoştinţele totuşi prea restrînse despre anumite zone ale globului.

Amintind, în continuare, doar cîteva titluri de comunicări din cele două părţi constitutive, H. Hinz îşi încheie articolul revenind la stadiul cercetărilor comparatiste din Polonia. Nivelul şi volumul preocupărilor i se par departe de a fi satisfăcătoare, disciplina ca atare, grevată cîndva de limitarea la studiul influenţelor, neputînd rezolva încă acest impas. Nevoia depăşirii momentului de „criză" — afirmă pe drept cuvînt — este în afara oricărei discuţii, comparatistica literară, această importantă ramură a umanisticii, avînd rosturi esenţiale în penetrarea fenomenelor de cultură. Rezultatele mişcării comparatiste din România, pentru care cercetătorul polonez are numai cuvinte de preţuire, deşi nu le-a putut cunoaşte în întregime, susţin ilustrativ acest îndemn constructiv.

Stan Velea

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries and documents, reviews of books and periodicals on different subjects, bibliographical notes and commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchanges of ideas, initiatives work, hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

*

The Review is addressed to literary theoreticians and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

*

Signed by well-known specialists, by members on the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding on the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

*

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsability for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the review.

*

The Review effectuates exchange of similar publications, with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

Din sumarul numărului viitor:

- *Cercetarea literară și sarcinile ei politice și ideologice* (Editorial);
- **Studii** (Andrei Corbea, Aurel Ciulei, Mihail Stănescu, Marie-Claire Zaï (Elveția), George Muntean Viorica Nișcov, Ana-Maria Brezuleanu, Stan Velea, Catrinel Pleșu Petrulian);
- **Note și documente; Critică și bibliografie; Revista revistelor; Actualitatea științifică.**

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 25, NR. 2, 1976

Lei 25

I 2770

ACADEMIA
DE ȘTIINȚE
SOCIALE
ȘI POLITICE
A REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

Institutul
de istorie
și teorie
literară
„George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

(editorial),
Studii: Ana-Maria Brezuleanu, Aurel Ciulei, Andrei Corbea, George Muntean, Viorica Nișcov, Catrinel Pleșu-Petrulian, Mihail Stănescu, Stan Velea, Marie-Claire Gérard-Zai (Elveția);

— Note și documente: (Stancu Ilin, Mircea Popa, Roxana Sorescu, Pavel Țugui, Ileana Verzea);

— Discuții: (D. Velciu);

— Critică și bibliografie: Revista revistelor, Actualitatea științifică.

EDITURA
ACADEMIEI
REPUBLICII
SOCIALISTE
ROMÂNIA

3

iulie — septembrie

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ

TOMUL 25, NR. 3, 1976

EA

IUL. 2005

1 IUL. 2011

COMITETUL DE REDACȚIE

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
Redactor șef: GEORGE MUNTEAN
Redactor șef adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, de estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și în străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între ani 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatura română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct, sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

Apare de patru ori pe an

Adresa redacției:
Bd. Republicii, nr. 73 București, III

T 2770.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

TOMUL 25
Nr. 3, 1976

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IAN 2022

ANDREI CORBEA, Istoria literară și funcția socială a literaturii 319
MIHAIL STĂNESCU, Immanence et transitivité de la littérature 329
AUREL CIULEI, Drama istorică contemporană : noi orientări și tendințe . . 341
GEORGE MUNTEAN, Vladimir Streinu despre Eminescu și Arghezi 349

Confluențe

MARIE CLAIRE GÉRARD-ZAI (Elveția), L'auteur de Philomena. 361
VIORICA NIȘCOV, Orientul în opera de ficțiune a lui Novalis 369
ANA MARIA BREZULEANU, Leonid Andreev, un precursor al literaturii moderne 381
STAN VELEA, Tendințe novatoare în romanul rural din Polonia contemporană 389
CATRINEL PLEȘU PETRULIAN, Lawrence Durrell's Quartet 397

Note și documente

MIRCEA POPA, Gh. Asachi și Mihail Kogălniceanu într-o revistă germană între 1841 și 1847 403
ROXANA SORESCU, T. Maiorescu către Vasile Alecsandri 407
PAVEL ȚUGUI, Camil Petrescu și colegii săi de la liceul „Sf. Sava" 411
STANCU ILIN, Liviu Rebreanu : „Literatur gibt es nicht ohne Vaterland, wie es keine Pflanze ohne Boden gibt" 423
ILEANA VERZEA, Date noi cu privire la circulația romanticilor englezi în presa românească 437

Discuții

D. VELCIU, Despre Miron Costin, omul și scriitorul 441

23348.

Critică și bibliografie

TITU MAIORESCU, *Jurnal și Epistolar* (Marin Bucur); SIMION GHIȚĂ, *Titu Maiorescu* (Vasile Vetișanu); *Convorbiri literare — bibliografie* (Nae Antonescu); *Octavian Goga în corespondență* (Bucur Țincu); RICARDA HUCH, *Romantismul german* (Andrei Corbea); *Jurnalul scriitorului „pus în cauză" de posteritatea critică* (Marcel Duță); REYMONT — *Din istoricul receptării* creației (C. Geambașu); MAX LÜTHI, *Das Volksmärchen als Dichtung* (Mircea Anghelescu), *Cîntarea lui Roland* (Ileana Negură); GINO RAYA, *Storia della litteratura italiana* (Ana Ioachim); 447

Revista revistelor

Steaua (nr. 7, 1976) (Mircea Anghelescu); Tribuna României (Dim. C.); Miorița (G. Muntean). 465

Actualitatea științifică 469

TOME 25
No. 3, 1976

The Review of Literary History and Theory

Contents

ANDREI CORBEA, Literary History and the Social Function of Literature. . 319
MIHAIL STĂNESCU, Immanence et transitivité de la littérature 329
AUREL CIULEI, Contemporary Historical Drama. New Orientations and Tendencies 341
GEORGE MUNTEAN, Vladimir Streinu on Eminescu and Arghezi 349

Confluential Points

MARIE-CLAIRE GÉRARD ZAI (Switzerland), L'auteur de Philomena 361
VIORICA NIŞCOV, The East in the Fiction of Novalis 369
ANAMARIA BREZULEANU, Leonid Andreev, a Precursor of Modern Literature 381
STAN VELEA, Innovating Tendencies in the Contemporary Polish Novel . . 389
CATRINEL PLEŞU PETRULIAN, Lawrence Durrell's Quartet 397

Notes and documents

MIRCEA POPA, G. Asachi and Mihail Kogălniceanu in a German Review between 1841 and 1847 403
ROXANA SORESCU, T. Maiorescu to V. Alecsandri 407
PAVEL ŢUGUI, Camil Petrescu and His Classmates of the "Sf. Sava" Lycee 411
STANCU ILIN, Liviu Rebreanu : „Literatur gibt es nicht ohne Vaterland, wie es keine Pflanze ohne Noden gibt" 423
ILEANA VERZEA, New Data on the English Romantics in Romanian Literature 437

Discussions

D. VELCIU, On Miron Costin the Man and the Writer. 441

Criticism and Bibliography

TITU MAIORESCU, *Jurnal şi Epistolar* (Marin Bucur); SIMION GHIŢĂ, *Titu Maiorescu* (Vasile Vetişanu); *Convorbiri literare-bibliografie* (Nae Antonescu); *Octavian Goga în corespondenţă* (Bucur Ţincu); RICARDA HUCH, *Romantismul german* (Andrei Corbea); *Jurnalul scriitorului „pus în cauză" de posteritatea critică* (Marcel Duţă); REYMONT — *Din istoricul receptării creaţiei* (C. Geambaşu); MAX LÜTHI, *Das Volksmärchen als Dichtung* (Mircea Anghelescu), *Cîntarea lui Roland* (Ileana Negură); GINO RAYA, *Storia della letteratura italiana* (Ana Ioachim). 447

Literary Press Review

Steaua (7, 1976) (Mircea Anghelescu); Tribuna României (Dim. C.); Mioriţa (G. Muntean) 465

Scientific Life 469

ANDREI CORBEA

ISTORIA LITERARĂ ŞI FUNCŢIA SOCIALĂ A LITERATURII

1.1. În ultimii ani asistăm la un tot mai pronunţat avînt al cercetărilor consacrate efectului şi receptării de către public a operei literare. Implicarea hotărîtoare a metodologiilor sociologice pe terenul ştiinţei literaturii nu va explica decît parţial acest interes deosebit pentru un domeniu neglijat în trecut; grăitor este în acest caz şi numărul neobişnuit de mare de volume, studii, articole ce i s-au consacrat într-un interval relativ scurt de timp. S-a încercat deja şi o ordonare în acest hăţiş bibliografic : au fost delimitate o cale sociologică, una hermeneutică şi una istorico-literară [1], fiecare abordînd într-o altă latură complexa problematică a receptării operei. Pe de altă parte, confruntările ideologice din cîmpul teoriei literare şi-au spus la rîndul lor cuvîntul, s-a ajuns pînă acolo încît unii vorbesc azi despre o estetică „burgheză" şi o alta „materialistă" a receptării [2].

Ceea ce a impulsionat în mod deosebit progresul studiului dimensiunii receptive a literaturii a fost revizuirea substanţială a conceptului de literatură şi, legat de acesta, a ideii despre statutul literaturii în societate, modificare ce s-a datorat în bună măsură proliferării extraordinare a mijloacelor de comunicare şi industrializării producţiei literare, ca o consecinţă imediată a revoluţiei tehnico-ştiinţifice. Prezenţă permanentă în cotidian, literatura nu mai poate fi astăzi privită dintr-o perspectivă izolatoare, autonomistă. Însăşi eliberarea de canoane a scriitorului s-a înfăptuit în numele unei reacţii împotriva concepţiei elitare despre artă şi literatură, împotriva academismului şi ca un demers spre diversificarea mijloacelor de comunicare cu destinatarul mesajului artistic. Trebuie luată în considerare şi existenţa, înlăuntrul şi înafara limitelor îndeobşte admise ale „beletristicii" (ele însele puse în discuţie), a unei literaturi, mergînd de la reportajul de gazetă şi pînă la *comics*-uri, ce îşi datorează persistenţa succesului constant la anumite categorii ale publicului.

În ceea ce priveşte ştiinţa literaturii şi metodele acesteia, „repunerea în drepturi" a laturii receptive a fenomenului literar trebuie privită, aşa cum o subliniază numeroşi cercetători [3], ca o tentativă conştientă

---

[1] Vezi Gunter Grimm, *Einführung in die Rezeptionsforschung*, în *Literatur und Leser* hrsg. von Gunter Grimm, Reclam, Stuttgart, 1975.

[2] Delimitarea a fost operată în cursul polemicii dintre Hans Robert Jauss şi criticii săi din R. D. Germană; un studiu al lui Jauss, apărut în culegerea *Rezeptionsästhetik*, hrsg. von Rainer Warning, Frink, München, 1975, poartă următorul titlu : *Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen „bürgerlicher" und „materialistischer" Rezeptionsästhetik.*

[3] Gunter Grimm, *Einführung in die Rezeptionsforschung* ...

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 319–327, Bucureşti, 1976.

de a se desprinde de o concepție la rîndul ei elitară, ruptă de intercondiționările sociale, asupra literaturii, privită doar ca expresie a creației individuale, adesea opusă față de ceea ce s-a numit „comandă socială". „Valoarea de întrebuințare", cu alte cuvinte, însăși funcționalitatea literaturii, va deveni obiect de studiu al unei științe literare „eliberată de dogme", „democratizată", în sensul tratării literaturii înafara canoanelor unui public restrîns de inițiați; este semnificativă afirmația lui Gunter Grimm cum că doar admițînd existența unei funcții sociale, formative a literaturii, se poate justifica însăși existența unei științe a literaturii [4].

1.2. În primele decenii ale secolului nostru Levin Schücking dezvolta o mult discutată sociologie a gustului [5], ce punea în circulație ideea că nu doar valoarea estetică intrinsecă a operei poate să-i asigure acesteia succesul, ci și un complex de condiții materiale și ideologice, legat de categoria de public. Studii de sociologie a teatrului, de biblioteconomie sau de sociologie didactică le-au menținut permanent în atenția publicului, fără însă a fi reținute, aceasta mai ales datorită limitării lor la sfera cercetării empirice, decît ca repere constatative. Robert Escarpit a publicat în 1958 manualul „clasic" al investigării empirico-statistice a literaturii [6], pe care o orienta în trei direcții fundamentale: producția, răspîndirea și consumul de literatură.

Preocuparea de a constitui însă o metodologie specifică științei literaturii în cercetările asupra receptării a devenit manifestă abia în a doua parte a deceniului șapte, cînd dezbaterile teoretice au început să se axeze tot mai mult pe sublinierea posibilităților limitate ale metodelor de cercetare uzitate pînă atunci, de a răspunde în mod corespunzător orizontului de preocupări ale prezentului. „Dacă viața are vreun drept de a pune în discuție sarcinile științei, aceasta nu înseamnă deloc că știința ar fi siluită, ci abia astfel, prin comanda socială, ea va fi adusă pe adevăratul drum către sine însăși" [7]. Gîndirea marxistă ilustrată prin acest citat dintr-un cunoscut studiu al lui Werner Krauss, stabilește o relație de fermă dependență între științele „spiritului" și baza economică a societății, accentuînd asupra condiționării social-economice a sistemelor metodologice în serviciul acestora. Dealtfel, una din contribuțiile marcante la epistemologia contemporană, cartea lui Thomas Kuhn *The Structure of Scientific Revolutions* [8] a confirmat această idee, arătînd că, așa cum în științele naturii o paradigmă (prin care autorul înțelege un sistem de metode capabile pentru o anumită etapă istorică să ofere comunității umane soluțiile științifice necesare progresului) depășită este în mod necesar înlăturată în urma unei „revoluții științifice", de o alta, corespunzătoare unor realități și exigențe noi, impuse de dezvoltarea civilizației, tot așa paradigmele cercetării literaturii sînt determinate istoric și nu-și mai pot justifica valabilitatea atunci cînd împrejurările ce le-au generat aparțin trecutului.

---

[4] Gunter Grimm, *Einführung in die Rezeptionsforschung...*

[5] Vezi *Levin Schücking — Soziologie der literarischen Geschmacksbildung*, Leipzig,1931.

[6] Vezi Robert Escarpit, *Sociologie de la littérature*, P.U.F., Paris, 1958.

[7] Vezi Werner Krauss, *Literaturgeschichte als geschichtlicher Auftrag*, în *W.K.-Studien und Aufsätze*, Berlin, 1959.

[8] Vezi Thomas S. Kuhn, *The Structure of Scientific Revolutions*, Chicago, 1962, apărută în ediție românească în 1976, la Editura științifică și enciclopedică.

Hans Robert Jauss, care a preluat sugestiile lui Kuhn şi le-a aplicat ştiinţei literaturii [9], analizează premisele existente în momentul actual pentru fundamentarea unei noi paradigme a cercetării, superioară celor care au ilustrat, ca expresie a unor condiţii specifice, istoria disciplinei. După el, paradigma dominantă în secolul nostru, apărută ca reacţie la maniera pozitivistă de considerare a literaturii, şi care tratează opera ca obiect de sine stătător, sumă a mijloacelor artistice utilizate de autor, pretabil doar unui studiu formal, aistoric [10], este o rămăşiţă a concepţiei depăşite despre autonomia artei. Se semnalează fenomenul „anomaliilor", care, după Kuhn, subliniază „criza" unei paradigme şi necesitatea înlocuirii ei : izolarea literaturii de istorie, izolarea operei de efectul şi publicul său sînt deficienţele principale ale paradigmei „estetico-formaliste", care, odată înlăturate, vor deschide calea unei reconsiderări structurale a funcţiei sociale a literaturii.

2.1. A trecut neobservat în 1965 un articol al lui Walter Hohmann [11], care înfăţişa pentru prima oară în mod sistematic rolul jucat de public în procesul producţiei şi receptării literaturii ; exponent al teoriei literare marxiste, Hohmann va vorbi despre receptarea definită în perspectiva creaţiei prin „particularitatea estetică a literaturii ca formă a conştiinţei sociale".

Mai mult ecou a avut un articol din 1967 al lui Harald Weinrich [12], interesat să delimiteze premisele unei „istorii literare a cititorului", ca replică la tradiţionala istorie a „autorilor", mărginită la studiul laturii productive a literaturii. Şi Sartre atinsese această chestiune într-un răsunător eseu consacrat statutului literaturii [13], evidenţiind faptul că o operă se poate considera desăvîrşită doar în actul receptării ei de către public ; Weinrich identifică chiar în creaţie, în travaliul autorilor, preocuparea de a satisface anumite predispoziţii presupuse ale publicului. Raportul dintre publicul potenţial şi cel real, dintre cititorul fictiv căruia autorul i se adresează (şi care este de fapt o proiecţie a autorului însuşi) ar fi elementele deosebit de importante ale unei asemenea „istorii literare a cititorului".

Primul model închegat de „estetică a receptării" operelor literare, şi cel care, în diferite variante, constituie baza teoretică fundamentală a tuturor „aplicaţiilor" întreprinse asupra procesului receptiv din direcţia ştiinţei literaturii l-a oferit Hans Robert Jauss, cu doi ani înainte de a lua în discuţie problematica mai generală a unei noi paradigme a cercetării, în binecunoscutul său eseu „Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft" [14]. Autorul va face cîteva precizări şi va proceda

---

[9] Vezi Hans Robert Jauss, *Paradigmawechsel in der Literaturwissenschaft* în *Linguistische Berichte*, Heft 3, 1969.

[10] Un studiu al lui Leo Spitzer, considerat definitoriu pentru paradigma estetico-formalistă, se intitulează *Etude ahistorique d'une texte*.

[11] Walter Hohmann, *Es geht um die Erforschung der literarischen Wirkung*, în „Der Bibliothekar", 19, 1965.

[12] Vezi Harald Weinrich, *Für eine Literaturgeschichte des Lesers*, în *Merkur*, 21, 1967.

[13] Vezi Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, 1948.

[14] Vezi Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation der Literaturwissenschaft*, în *H.R.J.-Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt, 1973.

chiar şi la revizuiri în *Racines und Goethes Iphigenie* [15], şi în *Der Leser als Instanz einer neuen Literaturgeschichte* [16], în efortul mărturisit de a arunca o punte peste „prăpastia" dintre latura estetică şi cea istorică a cercetării. „Cercul închis al unei estetici a producţiei va trebui deschis către o estetică a efectului şi a receptării literaturii, pentru a se putea abia astfel urmări şi înţelege mecanismul evoluţiei operelor literare în sistemul istoriei literaturii".

2.2. În pofida observaţiilor critice venite din partea unor cercetători marxişti, nu poate fi tăgăduit faptul că teoria literară marxistă constituie izvorul de bază al demersului lui Jauss, de unde autorul *Istoriei literare ca provocare* reţine în primul rînd ideea că atît artei, cît şi celorlalte forme ale conştiinţei, morala, religia, metafizica, li se neagă posibilitatea de a dispune de o istorie „independentă" de producţia materială a societăţii şi de practica socială a individului. Abia pe fondul acestui proces „istoria încetează să fie o culegere de fapte moarte" [17]. Sînt reţinute aici argumentele lui Werner Krauss [18], ce tratează literatura şi arta doar din perspectiva funcţiei lor sociale şi în raport cu practica individuală şi pe Karel Kosik [19], cînd demonstrează pe baza scrierilor lui Marx că arta reprezintă una „din modalităţile de însuşire de către om a lumii exterioare", parte la procesul general de desfăşurare a istoriei.

O poziţie reticentă adoptă Hans Robert Jauss faţă de interpretările excesive, „ortodoxe", ale textelor clasicilor marxismului, expresii ale unor viziuni dogmatice ce au încercat să acrediteze ideea că marxismul ar reduce incidenţa socială a operei literare doar la reproducerea şi reflectarea realităţii, ignorîndu-i funcţia participativ-formativă în această realitate. Însuşi Marx scria în textul binecunoscut al Introducerii la *Critica economiei politice* [20], despre „dificultatea" că opere produse „de anumite forme de dezvoltare socială" ... ne procură încă şi astăzi o desfătare artistică şi că într-o anumită privinţă servesc drept normă şi model inegalabil", deşi condiţiile sociale al căror produs sînt au fost demult depăşite. Jauss susţine că o teorie dogmatică a reflectării, aşa cum o dezvoltă Lukács [21], trebuie să facă uz de noţiuni străine dialecticii, precum „clasicism" şi „atemporalitate", pentru a putea explica efectul contemporan al unei opere produsă într-o altă epocă. Şi structuralismul genetic al lui Lucien Goldmann [22] trebuie să recurgă, atunci cînd limitează funcţiunea literaturii la simpla reproducere a proceselor economice, la conceptul clasic idealist al unităţii dintre conţinut şi formă, esenţă şi aparenţă, doar că „în locul ideii este declarată ca substanţă latura materială, factorul economic" [23].

---

[15] Vezi Hans Robert, Jauss *Racines und Goethes Iphigenie. Mit einem Nachwort über die Partialität der rezeptionsästhetischen Methode* în „Neue Hefte für Philosophie", Heft 4, 1973.

[16] Vezi *Hans Robert Jauss — Der Leser als Instanz einer neuen Literaturgeschichte*, dact.

[17] Vezi Marx-Engels, *Ideologia germană*, în ed. rom. *Opere*, vol. III.

[18] Werner Krauss, *Literaturgeschichte...*

[19] Vezi Karel Kosik, *Die Dialektik des Konkreten*, Frankfurt, 1967.

[20] Vezi Marx-Engels, în ed. rom. *Opere*, vol. XIII.

[21] Vezi Georg Lukacs, *Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels*, în *Marxistische Literaturkritik*, hrsg. von Viktor Zmegač, Fischer-Athenäum, Frankfurt, 1972.

[22] Vezi Lucien Goldmann, *Sociologia literaturii*, Ed. politică, Bucureşti, 1972.

[23] Hans Robert Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation...*

Jauss va fi interesat să scoată în evidenţă legătura dintre investigarea laturii receptive a literaturii şi punerea în valoare a funcţiei participativ-formative a acesteia şi în această direcţie se va întîlni cu alţi teoreticieni şi interpreţi mai recenţi ai marxismului, precum Werner Krauss, Roger Garaudy, Karel Kosik, în ale căror contribuţii „arta şi literatura redobîndesc caracterul dialectic al practicii istorice". După Kosik „fiecare operă artistică are în unitatea sa indestructibilă un dublu caracter, este expresie a realităţii, însă ea însăşi produce realitate, nu pe lîngă sau în jurul operei, ci chiar în operă" [24]. Această realitate internă a operei, pe a cărei forţă de expresie se bazează funcţia participativ-formativă de care vorbea Krauss, acţionează la rîndul ei asupra publicului şi prin el asupra realităţii exterioare, simetric faţă de cum aceasta din urmă a condiţionat existenţa operei. Marx arăta că „obiectul de artă — şi asemenea lui orice alt produs — creează un public care înţelege arta şi e capabil să aprecieze frumosul. Producţia produce, aşadar, nu numai un obiect pentru subiect, ci şi un subiect pentru obiect" [25]. Pornind de aici, Kosik soluţionează „dificultatea" semnalată de Marx, arătînd că „opera trăieşte atîta vreme cît are efect. Efectul operei constă în ceea ce ea produce în conştiinţa cititorului şi însuşi complexul interpretativ al operei ... Opera trăieşte ca atare deoarece incită la interpretare şi are drept efect multiple semnificaţii" [26]. Schimbarea perspectivei, apelul la factorul receptor justifică pentru Jauss fundamentarea unei linii evolutive a istoriei literare, ce să rezulte nu din „existenţa autonomă" a operei, ci din „interacţiunea reciprocă a operei cu umanitatea". Temelia istoricităţii literaturii o reprezintă pentru Jauss conexiunea succesivă a operelor în interrelaţiile dintre producţia literară şi receptarea literaturii. „Istoricitatea literaturii, ca şi caracterul ei comunicativ, presupun un raport dialogic şi totodată procesual dintre operă, public şi o nouă operă, raport ce poate fi surprins atît în relaţia dintre comunicare şi receptare, cît şi în relaţiile (hermeneutice [27]; n.n.) întrebare-răspuns, problemă-soluţie".

2.3. În cele şapte teze ale unei istorii literare renovate, pe care le enunţă pe baza premiselor teoretice mai sus enumerate ale esteticii receptării, Hans Robert Jauss propune în locul pseudo-istoriei-colecţie de fapte, evenimente, detalii biografice sau psihologice, ilustrînd concepţia esteticistă şi idealul substanţialist al operei autonome, o definiţie a artei ce să includă pe picior de egalitate cu latura productivă rolul receptorului în menţinerea în diacronie a operelor. Depozitar al istoricităţii devine conştiinţa estetică a publicului, care va sancţiona sau respinge o operă, o va selecta sau nu pentru canonul istorico-literar al prezentului. Jauss reia ideea într-un studiu recent [28], în care explică esenţa dialectică a relaţiei dintre aspectul productiv şi receptiv al experienţei estetice : „Opera nu există fără efectul pe care îl obţine implicit, efectul presupune receptare, judecata publicului condiţionează în continuare producţia artistică. Istoria literaturii se dovedeşte a fi un proces în care cititorul ca subiect activ, chiar şi colectiv, stă alături de autor ca producător individual".

---

[24] Karel Kosik, *Die Dialektik...*
[25] Vezi Marx-Engels, în ed. rom. *Opere*, vol. XIII.
[26] Karek Kosik, *Die Dialektik...*
[27] Vezi paragraful 2.4.
[28] Hans Robert Jauss, *Der Leser als Instanz...*

Mai dificilă se va dovedi definirea noțiunii de *Erwartungshorizont* (în locul echivalentului „orizont de așteptări", îndeobște folosit, credem că termenul românesc „orizont de predispoziții" corespunde mai fidel sensului din limba germană), pe care Jauss o preia din două surse diferite — — hermeneutica lui Gadamer [29], și sociologia cunoașterii a lui Karl Mannheim [30] — noțiune și pe care o consideră ca reunire a tuturor datelor preexistente în conștiința cititorului în momentul în care acesta intră în contact cu noua operă; tot așa cum în acest *orizont* acționează predispoziții create de lecturi anterioare, un nou text va fi însușit (sau respins) la rîndul său de respectivul sistem receptiv. Greutatea apare din punctul de vedere practic: în ce mod este posibilă efectuarea analziei și reconstituirii unui asemenea orizont de predispoziții; totodată, nu reieșea clar din *Istoria literară ca provocare* dacă o asemenea reconstituire ar putea trece de nivelul individual al unui singur receptor. „Analiza experienței literare a cititorului va depăși psihologismul dominator, dacă va descrie primirea și efectul apariției fiecărei opere în sistemul de referință *obiectivabil* (subl. n.) al predispozițiilor ce se manifestă în momente istorice diferite, pe baza preînțelegerii genului literar respectiv, a formei și tematicii operelor anterior cunoscute, ca și din opoziția dintre limba poetică și cea uzuală". Așadar, trei ar fi coordonatele pe care comentatorul ar trebui să le urmărească: „normele date sau poetica imanentă a genului literar", „legăturile implicite cu operele cunoscute din contextul istorico-literar și contradicția dintre ficțiune și realitate, dintre funcția poetică și cea practică a limbii".

În *Racines und Goethes Iphigenie*, Jauss va reveni asupra noțiunii de *Erwartungshorizont*, precizînd că „acel canon (cod) de norme reconstruibil al unei opinii publice literare anumite poate fi descifrat în planul predispozițiilor diferitelor grupuri, pături sau clase și apreciat în funcție de interesele și necesitățile situației istorice și economice ce le condiționează". El dădea astfel răspuns unui reproș din direcție marxistă, cum că definiția inițială a orizontului de predispoziții se referea la o categorie unitară de public, ce făcea abstracție de diferențierile atît de accentuate din punct de vedere social și educațional, ce persistă și astăzi în rîndul cititorilor. În sfîrșit, în recentul studiu destinat reuniunii anuale a romaniștilor vest-germani, Jauss revine asupra primei definiții, preocupîndu-se acum îndeosebi de latura practică a cercetării orizontului de predispoziții. El ia în considerare o delimitare mai veche [31] dintre efect *(Wirkung)*, ca element intenționat conținut de text și receptare *(Rezeption)*, ce caracterizează plenar reacția reală a destinatarului. Contactul dintre operă și cititor va însemna confruntarea dintre „premiza receptării" *(Rezeptionsvorgabe)*, cum o numește Manfred Naumann [32], preorientările conținute de text cu predispozițiile concrete ale cititorului, condiționate social și biografic și determinate de interesele, dorințele, necesitățile și experiențele sale. „Contopirea ambelor orizonturi, al celui prefigurat de text și al celui implicat de cititor se realizează spontan prin satisfacerea predispozițiilor..., prin acceptarea de către acesta a ofertei de identificare, prin con-

[29] Vezi Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode*, Tübingen, 1960.
[30] Vezi Karl Mannheim, *Mensch und Gesellschaft im Zeitalter des Umbaus*, Darmstadt, 1958.
[31] Hans Robert Jauss, *Racines und Goethes Iphigenie...*
[32] Vezi *Gesellschaft, Literatur, Lesen. Literaturrezeption in theoretischer Sicht*, hrsg. von *Manfred Naumann*, Aufbau, Berlin, 1975.

simțirea la o lărgire a experienței", prin însușirea experienței conținute de operă.

2.4. Ceea ce teoria lui Jauss extrage din hermeneutica lui Gadamer se referă mai ales la ideea lui R. G. Colingwood, cum că explicarea unui text nu se poate efectua decît reconstruind sistemul de „întrebări" la care textul respectiv dă un „răspuns" [33]. Poate oare acest „sistem de întrebări" redat contextului său inițial să învingă subiectivismul ce ține de orizontul actual de probleme? Reconstituirea istorică de tipul celei practicate de școala lui Ranke, pretinzînd istoricului „eliberarea", desprinderea de real pentru a urmări faptele „așa cum s-au petrecut" este de mult depășită. Doar existența în operă a unui „potențial semnificativ" în permanență actualizabil, ce poate da „răspuns" unui sistem de „întrebări" cu totul diferit de cel inițial, îi asigură acesteia un loc în canonul istoriei literare (loc ce îi poate fi contestat de sistemul de „întrebări" al unei alte epoci, pentru care „răspunsul" operei este nesatisfăcător). „De la istoria receptării unei opere pînă la istoria literaturii se manifestă un proces în care receptarea pasivă a cititorului și criticului se preschimbă în receptare activă și în noua producție a autorului, în următoarele opere, ce soluționează problemele morale și formale rămase de pe urma operei anterioare...". În ultima din cele șapte teze ale *Istoriei literare ca provocare* capătă valoare de concluzie finală o formulare ce pune odată mai mult în valoare ideea inițială a demersului lui Jauss vizînd „repunerea în drepturi" a funcției sociale a literaturii: „Sarcina istoriei literare este desăvîrșită atunci cînd producția literară este prezentată diacronic și sincronic... ca istorie particulară integrată nemijlocit istoriei generale... Funcția socială a literaturii se va manifesta acolo unde experiența literară a cititorului se integrează în orizontul de predispoziții al practicii sale sociale, preformîndu-i concepția despre lume și acționînd astfel și asupra comportării sale sociale".

3.1. Gunter Grimm grupează criticile la adresa teoriei lui Jauss în două categorii: de natură „principială" și de natură practică [34]. Primele au venit atît din partea unor cercetători nemarxiști care au considerat tentativa lui Jauss deplasată prin excesiva evocare a funcției sociale a literaturii și științei literaturii [35], cît și din partea unor teoreticieni marxiști, ale căror reproșuri față de estetica receptării le vom analiza mai îndeaproape.

Robert Weimann, preocupat să definească funcția tradiției și odată cu aceasta obiectul și metodologia unei istorii literare marxiste [36], se întreabă dacă nu cumva, din dorința de a depăși obiectivismul școlii lui Ranke, estetica receptării nu a neglijat obiectivitatea desfășurării procesului istoriei literare. Teoria „umanistă" a lui Weimann nu respinge luarea în considerare a dimensiunii receptive în istoria literară, dar pune accentul pe statutul conferit operei de teoria reflectării, care o leagă de condiționările obiective ale momentului istoric în care a apărut. Istoricitatea literaturii va rămîne pentru Weimann legată mai mult de „primatul producției" și mai puțin de „experiența cititorului". „Misiunea... istori-

[33] Hans-Georg Gadamer, *Wahrheit und Methode...*

[34] Gunter Grimm, *Einführung...*

[35] Vezi René Wellek, *The Fall of Literary History* în *Geschichte-Er-, einis und Erzählung, hrsg. von Reinhard Kosellek und W. D. Stempel, Poetik und Hermeneutik* 5.

[36] Vezi Robert Weimann, *Gegenwart und Vergangenheit in der Literaturgeschichte* în R. W., *Literaturgeschichte und Mythologie*, Aufbau, Berlin, 1974.

cului literar nu este aceea de a scoate în evidenţă toate normele interpretărilor de pînă la el ale operei, considerate ca dezvoltări cu valoare egală ale unui potenţial poetic necontenit semnificativ". După Weimann, Jauss lasă pe planul al doilea „problema adevărului literaturii", atunci cînd încearcă să deschidă opera orizontului de preocupări al cititorilor din diverse epoci.

Claus Träger este de părere [37] că „dimensiunea receptării şi efectului literaturii este descrisă... independent de baza sa socială nemijlocită care îi conferă sensul real", cu alte cuvinte, că în sistemul lui Jauss cititorul este mai puţin considerat ca „forţa istorică", reprezentant al unei categorii sociale. Postulatul istoricităţii literaturii ca forţă participativ-formativă în planul social ar putea fi valorificat amendînd tezele lui Jauss în sensul unei analize sociologice a diferitelor orizonturi de predispoziţii, ca bază pentru sesizarea adevăratelor articulaţii sociale ale literaturii.

Un volum aflat deja la a doua ediţie, redactat de un colectiv condus de Manfred Naumann [38], porneşte, de pe o poziţie critică faţă de estetica receptării, de la ideea că „operele de artă nu sînt creaţii *ex nihilo*, ci realizări ale capacităţii omului... de a reflecta lumea exterioară". Dar, în pofida tuturor criticilor la adresa lui Jauss, se poate constata similitudinea aproape perfectă în descrierea mecanismului operei literare, cu diferenţe sensibile doar pe terenul terminologiei, între cele două modele; este şi argumentul lui Jauss în recenta sa pledoarie pentru înlocuirea polemicii de pe „false fronturi" [39] cu o colaborare fructuoasă pe terenul cercetărilor de estetică a receptării.

3.2. Cu toate revenirile şi corecţiile aplicate de Jauss propriei teorii, mai persistă îndoieli serioase cu privire la practicabilitatea modelului său de estetică a receptării. El însuşi nu a oferit exemple prea numeroase de „aplicaţie a metodei", asupra „parţialităţii" căreia a revenit de mai multe ori.

Pe lîngă faptul că orizontul de predispoziţii este doar cu mari aproximaţii „obiectivabil", nu există nici întregul material faptic care să permită, măcar pe terenul statistico-empiric, reconstituirea unui asemenea orizont pe coordonate mai generale. Există primejdia, după Grimm [40], ca lipsa materialului faptic să aducă cu sine tentaţia speculativă, arbitrariul cu care odinioară promotorii „istoriei spiritului" *(Geistesgeschichte)* încercau să reconstituie „spiritul" diverselor epoci *(Zeitgeist)*. În fond, fiecărei epoci i se poate determina un orizont de predispoziţii propriu, şi la rîndul său fiecare cititor, sau fiecare categorie, mai mult sau mai puţin limitată, de cititori posedă un asemenea orizont de predispoziţii caracteristic.

Un număr de voci contestă pe de altă parte posibilitatea constituirii unei „istorii literare a cititorului"; dacă pentru unii este de neconceput neglijarea laturii productive a literaturii [41], creaţia individuală,

[37] Vezi Claus Träger, *Zwischen Interpretationkunst und „materialistischer" Literaturwissenschaft*, în C.T., *Studien zur Realismustheorie und Methodologie der Literaturwissenschaft*, Reclam, Leipzig, 1972.

[38] *Gesellschaft Literatur Lesen...*

[39] Hans Robert Jauss, *Der Leser als Instanz...*

[40] *Gunter-Grimm-Einführung...*

[41] Vezi Leo Pollmann, *Literaturwissenschaft und Methode*, Fischer—Athenäum, Frankfurt, 1973.

alți cercetători privesc estetica receptării ca pe o nouă versiune a istoriei gustului sau a criticii [42], neputînd aproba relativismul ideii că „opera de artă este aceea pe care o consideră astfel publicul", care ar putea naște anarhie în aprecierea și promovarea valorilor estetice.

4.1. Criticilor principiale ce i-au fost adresate, Hans Robert Jauss le-a răspuns în mai multe rînduri, fiind acompaniat de colegii și colaboratorii săi de la Universitatea din Konstanz (Wolfgang Iser, autorul unei teorii a textului întemeiată pe estetica receptării [43], elenistul Manfred Fuhrmann, germanistul Wolfgang Preisendenz, Rainer Warning, Hans-Ulrich Gumbrecht etc.), ce ilustrează astăzi așa-numita „școală de la Konstanz". Interesul de care se bucură estetica receptării în R. F. Germania, R. D. Germană, Italia, S.U.A. (mai puțin în Franța, unde domină sociologia publicului literar, de tipul celei practicate de Escarpit) probează însă valabilitatea multor ipoteze de cercetare, verificate și aplicate deja, probează totodată perfectibilitatea acestor premise ale unei noi paradigme a științei literaturii.

În România critica a privit cu o suspiciune aproape de principiu verdictul publicului asupra literaturii, și acest citat călinescian ni se pare în acest sens grăitor: „Cînd critica lipsește, arta decade, fiindcă începe a se bizui pe sufragiul public care se cheamă succes. Opinia publică este nu numai incertă, dar chiar principial eronată..." [44]. Primejdia unei „sociologizări" a instrumentarului interpretativ, neîncrederea în concluziile empirice au întîrziat apariția preocupărilor pentru latura receptivă a procesului literar, pe care le înregistrăm abia în ultima vreme. Sînt de menționat, pe de o parte, contribuții utile de sinteză și informare asupra cercetărilor din străinătate, precum „Sociologia literaturii" de Traian Herseni [45]. (Cu excepția unor referiri sporadice și a unei recenzii [46], teoria lui Jauss a fost la noi cu desăvîrșire ignorată.) Pe de altă parte putem cita aici, pe lîngă cîteva nuanțări teoretice originale ale lui Paul Cornea [47] și Ignat Florin Bociort [48], aplicațiile de „istorie a mentalităților" ale lui Alexandru Duțu [49] și Paul Cornea [50], punînd în valoare, la scara istoriei literare românești, experiența școlii istorice a lui Lucien Febvre și Marc Bloch; direcționînd pe făgașul esteticii receptării studiul de rezonanță culturală mai largă al mentalului colectiv din diverse epoci, al mărturiilor scrise, orale, figurative etc. s-ar putea construi o istorie literară aplecată într-o mai mare măsură către reconstituirea orizonturilor de predispoziții succesive ale publicului nostru literar, teren ideal de verificare a funcției sociale, participativ-formative, a literaturii.

---

[42] René Wellek, *The Fall of Literary History*...

[43] Vezi Wolfgang Iser-*Die Appelstruktur der Texte*, Konstanz, 1971 și *Der implizite Leser*, München, 1972.

[44] Vezi G. Călinescu, *Taine al nostru*, în „Adevărul literar și artistic", X, seria a II-a.

[45] Vezi Traian Herseni, *Sociologia literaturii*, Ed. Univers, București, 1974.

[46] Vezi Peter Motzan, *Marginalien zu einer praktikablen Methode*: *Rezeptionsästhetik*, în „Neue Literature", Heft 12, 1974.

[47] Vezi Paul Cornea, *Contribuții la o teorie „sociologică" a succesului literar*, în *De gustibus disputandum*, coord. de Ion Pascadi, Ed. Academiei, București, 1972.

[48] Vezi Ignat Florin Bociort, *Teoria progresului literar-artistic*, Ed. științifică și enciclopedică, București, 1975.

[49] Vezi Alexandru Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura română*, Ed. enciclopedică, București, 1973.

[50] Vezi Paul Cornea, *Originile romantismului românesc*, Ed. Minerva, București, 1973.

MIHAIL STĂNESCU

IMMANENCE ET TRANSITIVITÉ DE LA LITTÉRATURE

Il y a des périodes dans l'histoire où le langage est „en fête", comme le disait jadis Wittgenstein, et la syntaxe dans le vent. Non seulement que l'étude du langage a acquis au XX-e siècle droit de cité parmi les sciences, mais elle tend à s'installer de plein pied dans des domaines où elle n'était autrefois qu'une pauvre servante. Quelques concepts ont partagé les grammairiens, autrefois calmes et douillets, en *anciens* et *modernes*, c'est-à-dire en poussiéreux et scientifiques. Mais l'ampleur de la nouvelle bataille, son bruit et ses enjeux dépassent de beaucoup les querelles déjà traditionnelles qui marquaient de temps en temps, depuis la Renaissance, la culture européenne. Si besoin est de lui trouver une analogie, il faut remonter plus haut dans l'histoire, aux XII-e et XIII-e siècles. En effet, on peut comparer non seulement la fougue de certains chercheurs d'aujourd'hui à l'intempérance des anciens logiciens, mais aussi leur démarche : la conversion de la grammaire, considérée jusqu'à un certain moment comme l'art de construire correctement une proposition, en recherche spéculative. La conséquence de cette rupture est plus importante qu'on ne le pense, car la grammaire, conçue comme système interne de règles, ne renvoie plus à une initiation à la littérature, mais à un chapitre introductif de la logique, au cas où ce n'est pas la logique et les mathématiques qui deviennent des chapitres de grammaire. Au Moyen-Age, cette victoire a abouti à l'exil presque total de la littérature des programmes universitaires, et cela pendant plusieurs siècles, ainsi qu'à la transformation du latin dans une langue technique. De nos jours, l'enjeu est ni plus ni moins la situation de l'homme dans le monde : est-il une invention de l'histoire moderne ou une réalité ?

Quoi qu'il en soit, un des résultats de la recherche contemporaine des *modi significandi* a été une floraison d'études littéraires et la tentative de créer une science de la littérature. Il est incontestable que de toutes les directions critiques actuelles engagées dans la quête de ce qu'on appelait autrefois, d'un nom de résonance métaphysique, *l'essence* de la littérature, le néo-positivisme occupe une place de choix. Il s'est penché plus que toute autre direction sur les fondements épistémiologiques d'une telle science. Ceux qui nient l'importance de cet effort, étendu en réalité sur plus d'un demi-siècle, n'ont qu'à comparer l'attitude d'aujourd'hui envers l'œuvre littéraire, avec la situation dans la critique d'avant les formalistes russes. Si les réponses données n'ont pas toujours été à la hauteur des ambitions, elles ont eu au moins le mérite d'attester la pérénité d'une question : qu'est-ce que la littérature ?

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 329–339, Bucureşti, 1976.

La littérature, affirme-t-on, est un système immanent : „... la littérature est une „pure forme", n'a aucun (ou presque aucun) rapport avec la réalité extra-littéraire, et peut donc être considérée comme une série qui puise ses formes en elle-même"[1]. Nous sommes là en présence d'une des dernières manifestations de la direction esthétisante en poétique, celle d'Héracléodore et d'Eratosthène. Même si les arguments sont aujourd'hui autres, les camps sont les mêmes : la „pure forme" nie toute valeur au contenu, c'est-à-dire, à la poésie conçue comme une propédeutique de la philosophie. Dans ce cas il ne nous reste qu'à réécrire la poétique à partir d'une évidence : la primauté du langage. „Le geste constitutif de la poétique est de refuser la transitivité de la littérature et d'instituer cette dernière en tant qu'objet de connaissance autonome" [2].

Tout porte ici sur le mot transitivité ; si celui-ci est emprunté à la logique et veut désigner une des propriétés de la relation d'inclusion, alors la deuxième partie de la phrase citée ci-dessus est une tautologie de la première ; s'il provient de la grammaire, désignant le caractère d'une action qui porte sur un objet, l'intransitivité de la littérature signifierait alors l'absence de rapport avec la réalité extra-littéraire. Comme on a déjà vu que la littérature est une „forme pure", il semble que le terme logique a été assimilé par ce dernier sens. T. Todorov dit qu'il y a une attitude critique qui nie le caractère autonome de la littérature, c'est-à-dire la considère comme l'expression de quelque chose ; au contraire, pour la poétique „la réflexion qui clôt l'énoncé... ne désigne aucun fait extralinguistique : c'est une pure configuration verbale" [3]. Mais remarquons d'abord que l'autonomie d'une science ne présuppose pas obligatoirement son caractère intransitif. La spécificité d'expression d'une forme de pensée — la chimie, la biologie, etc. — ne refuse pas *a priori* le problème complexe de la relation avec la réalité. Dans le cadre de l'explosion contemporaine des mathématiques, les savants sont arrivés à se poser avec acuité la question de la correspondance des données mathématiques avec le réel. L'unicité ou plutôt, l'irréductibilité du fait artistique à un signe équivalent, c'est-à-dire sont intransitivité, dans le sens de la notion logique, ne découle pas par voie de conséquence nécessaire de son intransitivité, définie comme forme pure.

L'opposition entre immanence et transitivité est-elle d'ailleurs pertinente dans la définition de la littérature ? En quoi pourrait consister le caractère poétique d'un mot ou d'une phrase ? Prenons un exemple déjà classique depuis l'analyse bien connue de Jan Mukařovský [4] : une proposition élémentaire comme *la nuit tombe*. Il est incontestable que, toute banale qu'elle soit, cette proposition peut acquérir une valeur esthétique dans certaines conditions. Le signifiant étant le même, la question surgit alors de soi : où s'installe la différence ? Ou bien, d'après Jan Mukařovský : quel est le caractère spécifique de la dénomination poétique ? Dans le cas de la communication courante, nous dit-il, cette proposition a une valeur documentaire. Au contraire, cette destination extralinguis-

[1] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, Ed. du Seuil, 1071, p. 19.
[2] Tzvetan Todorov, *Introduction à la symbolique*, in „Poétique", 11, 1972, p. 273.
[3] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, p. 110.
[4] Jan Mukařovský, *La dénomination poétique et la fonction esthétique de la langue*, in „Poétique", 3, 1970.

tique est absente lorsque nous trouvons la même proposition insérée dans un texte ; ce qui compte, cette fois, c'est „son rapport sémantique avec le contexte", c'est-à-dire son encadrement dans celui-ci, par exemple au début ou à la fin d'un récit.

En d'autres termes, on pourrait dire que dans le premier cas la proposition a un référent (Ogden et Richards) ou un objet (Charles Sanders Peirce), tandis que dans le deuxième cas elle est définie par ses possibilités opératoires, c'est-à-dire par sa valeur : „dans la langue, comme dans tout système sémiologique, ce qui distingue un signe, voilà tout ce qui le constitue" [5]. La phrase est devenue donc purement immanente, dépourvue de transitivité, et rien de plus tenant que d'appliquer cette étiquette à toute la littérature. Il est vrai que cela n'est pas la conclusion de Jan Mukařovský, puisqu'il introduit l'intention active d'un sujet dénominant, qui assurerait la cohérence sémantique „intime" du contexte quelconque, mais toute la langue est „un système de pures valeurs que rien ne détermine en dehors de l'état momentané de ses termes" [6]. La langue serait un mécanisme fonctionnel pour lequel l'intention d'un sujet est de trop. Ce n'est pas celui-ci, c'est le mot qui parle ; la littérature est donc un système immanent.

L'erreur de Jan Mukařovský réside dans la façon même de formuler la question sur le spécifique de la dénomination poétique. Il trouve que dans un cas il y a une réalité visée, tandis que dans l'autre la proposition a une valeur variable en fonction de ses relations. Il paraît oublier que, alors même qu'une phrase est tenue pour poétique, elle possède un contenu cognitif : „même dans „le Petit Chaperon Rouge", „rouge" ; signifie rouge" [7]. Dans le premier cas on a adopté un point de vue sémantique : la phrase a une signification à la suite de son adéquation verticale avec la réalité et c'est en tant que la vérité ou mensonge qu'elle sera reliée à d'autres phrases. Dans le deuxième cas on a adopté le point de vue syntaxique de la compatibilité horizontale et la phrase devient une „pure valeur". On a, chaque fois, choisi un seul point de vue, qui est nécessaire, mais non pas suffisant. Nous voilà donc encore une fois devant la question initiale : qu'est-ce qui fait qu'une même phrase peut-être tantôt „neutre", tantôt poétique ?

Du moment que la phrase est „sensiblement" la même, il ne nous reste qu'à regarder d'une autre côté. Qu'est-ce qu'on perçoit, au juste, à entendre cette phrase ? Il y a d'abord la perception d'une suite de sons, mais aussi la saisie d'une structure complexe, d'un tout de relations qui n'est plus donné directement (l'adverbe temporal ne vient pas dire ici une relation de conséquence, mais de causalité formelle). En deça de toute relation spéculative, nous recevons une suite linéaire de mots chargée d'une certaine „valeur", mais aussi d'autres informations qui portent sur le processus d'énonciation : l'existence de l'émetteur, sa position spatiale, son intention, son état d'âme, le moment de l'émission de même que notre réaction affective, etc. Non seulement qu'une étude syntactico-sémantique ne révélerait pas la richesse de cette phrase intégrée dans le processus

[5] F. de Saussure, *Cours de linguistique générale*, Payot, Paris, 1969, p. 168.
[6] *Ibidem*, p. 116.
[7] John R. Searle, *Les actes de langage. Essai de philosophie du langage*, Hermann, Coll. Savoir, 1972, p. 123.

d'énonciation, mais elle ne suffirait pas à sa compréhension. Il est absolument nécessaire qu'une investigation de l'événement complète l'analyse de l'objet, comme le préconisait Rudolf Carnap, quand il concevait un troisième chapitre de la sémiotique, la pragmatique, comme recherche des usagers du langage.

La pragmatique contient, „outre les conditions de bonne formation que doivent remplir les chaînes de signaux linguistiques, certaines conditions d'adéquation auxquelles doit satisfaire la production de tels signaux dans des situations d'énonciations données pour qu'ils soient effectivement compris. Il ne s'agit nullement de phénomènes relevant de la performance linguistique, c'est-à-dire de cas réels d'utilisation d'un système de règles syntaxico-sémantiques intériorisées mais avant tout des conditions (tout aussi générales et intériorisées) qui doivent être remplies par une situation d'énonciation pour que certains énoncés y soient possibles et y aient un sens" [8].

On pourrait dire ainsi que la linguistique passe de la description des objets à la découverte des événements qui affectent ces objets. Il y a là un mouvement incontestable qui se manifeste à présent dans plusieurs domaines de recherches des sciences de la nature. Personne ne pense de nos jours à nier l'importance capitale de la science de l'environnement tant pour les sciences de la nature que pour celles de l'homme. La complexité de certains phénomènes est telle que leur étude s'oppose à la limitation du nombre de leurs présuppositions. L'émergence actuelle de la notion de discours en défaveur de la notion de langue témoigne dans l'étude du langage de cet état de fait. La pragmatique manifeste aujourd'hui le déplacement d'intérêt de la linguistique du côté du sujet et celle-ci se voit obligée, pour la première fois depuis de Saussure, à intégrer les données de la sociologie, de la psychologie, de l'histoire, etc. : „Nous aurons... besoin, en pragmatique, de noms d'usagers, de noms de moments, de noms d'événements (l'occurrence spatio-temporellement localisée d'événement qui prend la forme d'un signe d'un langage), et de son nom de relations entre signes et événements, personnes et événements, personnes et signes, événements et moments. Cet arsenal supplémentaire ne suffira pas même encore ; il faut aussi que les personnes dont nous parlerons utilisent les événements qu'elles produisent ou les subissent comme signes. Or un événement ne devient signe que s'il modifie les dispositions d'action de celui qu'il influence, que s'il est reçu comme tel, émis comme tel, et qu'enfin si l'influence exercée dérive non pas des ses propriétés immédiates mais de la place qu'il occupe dans l'ensemble des autres signes qu'auraient pu être émis ou reçus" [9].

Nous voilà, donc, devant une situation plus compliquée, mais beaucoup plus proche du réel. L'opposition entre transitivité et immanence en poétique correspond à la distinction saussurienne entre matière et objet en linguistique, celle-ci procédant, à son tour, de la scission kantienne entre objet transcendantal et phénomène. Les conditions qui déterminent la validité de l'objet de la poétique sont les mêmes qu'en lin-

---

[8] Dieter Wanderlich, *Pragmatique, situation d'énonciation et deixis*, in „Languages" 26, 1972 p. 34.

[9] Léo Apostal, *Syntaxe. Sémantique et pragmatique*, in *Logique et connaissance scientifique*, Encycl. de la Pléiade, 1967, p. 303.

guistique ; „L'unité des sciences humaines réside moins dans les méthodes élaborées en linguistique dont on commence à se servir ailleurs que dans cet objet qui leur est commun à toutes et qui est bien le langage... Si l'on adopte cette perspective, il devient évident que toute connaissance de la littérature suivra une voie parallèle à celle de la connaissance du langage, plus même, ces deux voies tendront à se confondre" [10].

La première condition est celle qui pose l'immanence de l'objet, qui délimite un „tout en soi", régi par des règles internes, c'est-à-dire un système fermé. La deuxième condition est que l'objet ainsi constitué doit être un principe de classification. L'application de ces deux conditions sur des matières aussi complexes que le langage ou la littérature a rendu possible l'apparition d'une linguistique ou d'une théorie littéraire scientifiques. Mais la constitution de ces sciences impose de plus certaines conditions d'affectivité. Entre la langue et la littérature telle qu'elles sont en réalité ou telles que nous croyons qu'elles sont et l'objet pris en considération par la linguistique ou la critique littéraire existe une nette diminution de complexité. L'abstraction est à l'origine de certaines contradictions de Ferdinand de Saussure, parmi lesquelles le signe linguistique, conçu comme „entité psychique" [11], mais le plus souvent comme „pure valeur". „Ci sembra infatti assai poco persuasivo che un sistema „astratto" possa essere formato da elementi concreti, mentre nello stesso tempo si sottolinea il carattere sociale del linguaggio-instituzione, contrapposto al valore individuale e selettivo della parola. D'altro canto, questo stesso fattore soggettivo esplicherebbe la sua attività innovatrice sul segno, equiparato ad una monta o ad uno strumento, che a sua volta fa parte integrante di un confratto resistente alle modificazioni del soggetto medesimo" [12].

C.F.A. Pantin constate qu'il y a une tendance des sciences, alors qu'elles deviennent quantitatives, d'interpréter leurs phénomènes comme des structures d'un degré de plus en plus bas. Ainsi, la physique et la chimie ont pu devenir des sciences exactes par l'élimination progressive d'une quantité de plus en plus grande de phénomènes de la nature de leur champ de recherche. La chose peut se réduire en physique à un point et le temps à un moment, c'est-à-dire, à des caractéristiques limites très simples. C'est cette simplicité restrictive qui se trouve à la base de leur succès, mais nous ne pouvons pas considérer ces restrictions comme nécessairement typiques pour toutes les sciences ; il existe aussi des sciences non restrictives *(unrestricted)*, la biologie, l'astronomie, la géologie [13]. La linguistique s'est constituée au début du XX-e siècle comme une science restrictive, en faisant abstraction du caractère historique et social de la langue. Parallèlement à la physique, la linguistique a commencé de servir comme modèle du moment que ses structures ont été obtenues à la suite d'une abstraction très élevée : „... le modèle linguistique oriente la recherche vers les articulations similaires aux sciences, c'est-à-dire, vers une logique d'oppositions et de corrélations, c'est-à-dire, finalement, vers un système

[10] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, p. 33.
[11] F. de Saussure, *op. cit.*, p. 99.
[12] Nicoletta Corteanu Loffredo, *La Dimensione del profondo. Segno e simbolo*, Ed. Cymba, Napoli, 1972, p. 74.
[13] C. F. A. Pantin, *Raporturile dintre ştiinţe*, Ed. Enciclopedică Română, 1972, p. 21—49.

de différences" [14]. C'est justement ce qui assure la possibilité d'application du modèle linguistique dans des domaines tout aussi différents que l'anthropologie, l'histoire des religions, la littérature, l'art, etc.

L'objet de la poétique s'est constitué par analogie avec l'objet de la linguistique. Roland Barthes saisissait d'ailleurs très bien la nature des difficultés de la constitution de cet objet et le processus de restriction qui doit intervenir dès le début dans un article intitulé justement „Par où commencer?" : „Sous son apparence pratique et comme gestuelle (il s'agit du premier geste que l'on accomplira en présence du texte), on peut dire que cette difficulté est celle-là même qui a fondé la linguistique moderne : d'abord suffoqué par l'hétéroclite du langage humain, Saussure, pour mettre fin à cette oppression qui est en somme celle du commencement impossible, décida de choisir un fil, une pertinence (celle du sens) et de dévider ce fil : ainsi se construisit un système de la langue. De la même façon, quoique au niveau second du discours, le texte déroule dans des codes multiples et simultanés, dont on ne voit pas d'abord la systématique, ou mieux encore : qu'on ne peut tout de suite nommer. Tout concourt en effet à innocenter les structures que l'on recherche, à les absenter : le dévidement du discours, la naturalité des phrases, l'égalité apparente du signifiant et de l'insignifiant, les préjugés scolaires (plan, personnage, style) la simultanéité des sens, etc." [15]. Cependant il s'agit de savoir si un discours „dévidé" ne se situe à un niveau suffisamment bas pour qu'il soit vraiment „vide". Une structure qui a été „ansentée" peut s'appliquer partout et nulle part. Le principe de l'équivalence fonctionnelle réduit l'objet de l'anthropologie, de la psychanalyse ou du symbolisme à une épiderme : on procède tout simplement par reconnaissance de similitude entre des rapports différents quant à leurs termes [16]. C'est le cas des herméneutiques réductives, comme celle de l'anthropologie structurale, par exemple, où „la transcendance du symbolisé est toujours niée au profit d'une réduction au symbolisant explicité" [17].

Il n'y a nul doute que le concept de causalité est pour beaucoup dans le succès enregistré par la physique moderne à partir de Galilée. Mais justement, les physiciens de l'atome ont été amenés à constater au XX-e siècle que le concept de „cause" a subi au préalable une restriction considérable et ne reflète plus la richesse des phénomènes actuels [18]. De même, une poétique devient restrictive et n'embrasse plus sont objet quand elle ignore, pour parler en termes aristotéliciens, les causes matérielle, finale et efficiente en faveur de la seule cause formelle, d'autant plus que celle-ci est appauvrie de tout contenu.

D'autre part, la même condition de validité entraîne la constitution de la littérature comme un système auto-référentiel : la littérature „a le langage à la fois comme point de départ et comme point d'arrivée" [19].

---

[14] Paul Ricœur, *Le Conflit des interprétations. Essais d'herméneutique*, Ed. du Seuil, 1969, p. 41.

[15] Roland Barthes : *Par où commencer?*, in „Poétique", 1, 1970, p. 3.

[16] Gilbert Durand, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire. Introduction à l'archétypologie générale*, PUF, 1963, p. 45–50.

[17] Gilbert Durand, *L'imagination symbolique*, PUF, 1964, p. 56–57.

[18] Cf. Werner Heisenberg, *La nature dans la physique contemporaine*, Idées, NRF, Gallimard, 1962.

[19] Tzv. Todorov, *Poétique de la prose*, p. 32.

La littérature envisagée en tant que système formel implique toutes les limitations propres aux formalismes. „Celles-ci expriment toutes, selon les modalités différentes, un même fait fondamental : ce qui est auto-référentiel comporte une dualité irréductible entre l'acte d'expression et le contenu qui est visé de cet acte, il est impossible de rendre le reflétant homogène au reflété, de conférer toute l'actualité d'une opération effective à ce qui n'est que l'index d'une opération virtuelle... Cette opération au-référentielle a ses limites : lorsque nous thématisons, nous finissons l'infini, nous enfermons dans le présent comme domaine déterminé, comme figure fermée, l'extension indéterminée, l'espace illimité d'un horizon. La pensée opératoire est donc incapable d'une réflexion totale : elle ne parvient pas à ressaisir le présent à la fois dans sa limitation et dans son infinité, elle ne saisit dans une limite. Par conséquent, elle laisse échapper ce qu'il y a de proprement illimité dans l'infini, tout en conservant cependant quelque chose de cette puissance mystérieuse par laquelle l'infini transgresse irrésistiblement toute limite" [20].

Les propos de Jean Ladrière nous rappellent un ancien dicton romantique oublié, mais redevenu actuel, paradoxalement, pour les hommes de science et pour les logiciens et d'après lequel la poésie serait „l'incorporation de l'infini dans le fini". Pour revenir à notre proposition initiale — *la nuit tombe* —, on pourrait dire que, comme tout objet d'une perception, elle est ce qu'on entend et quelque chose de plus. Elle contient beaucoup plus de ce qu'elle nous donne *in actu* : „une montagne est une montagne et n'est pas une montagne", affirmait un précepte Tac. En outre, cette proposition ne se situe jamais dans un vide d'information, elle n'est pas non plus entourée d'une zone noire : elle se place dans une situation, dans le sens de L.J. Prieto, c'est-à-dire dans un ensemble de faits connus par l'émetteur et le récepteur au moment de l'acte sémique, indépendamment de celui-ci. Au moment de la perception de l'énoncé et des informations qui l'accompagnent (Mitwahrnehmung) [21], la situation a déjà réglé nos appareils de réception. La situation agit comme condition de possibilité de l'énoncé et de sa réception. On pourrait dire, du point de vue phénoménologique, qu'une proposition comme „la nuit tombe" plonge ses racines dans le sol du monde. D'autre part, son émission et sa réception sont régies par des principes de sélection axiologiques. Dans la perception, nous apprend la psychologie, „un objet apparaît attrayant ou repoussant, avant d'apparaître noir ou bleu, circulaire ou carré" [22]. S'il s'agit d'une visée pratique, alors nous passons vite la phrase entendue, qui nous apparaîtra comme indifférente en soi, à ce qu'elle veut rendre présent.

Au contraire, si ce surplus de l'invisible dans la perception renvoie à l'ombre noire qui enveloppe la terre ou à l'apaisement de la vie et, en même temps, ce côté invisible n'est ainsi que grâce à cette suite de mots, il s'agit alors d'une duplicité de la proposition. Il nous saisit une sorte d'étonnement, marqué par un arrêt devant cette chose qui nous dépayse de notre paysage quotidien. Mais dans ce cas „le plaisir du texte serait irréductible

[20] Jean Ladrière, *Les Limites de la formalisation*, in *Logique et connaissance scientifique*, p. 330—331.

[21] Nicolai Hartmann, *Estetica*, Ed. Univers, 1974, p. 49—84.

[22] Koffka, *The Growth of the Mind*, p. 320, cité par Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, NRF, Gallimard, p. 32.

à son fonctionnement grammairien (phéno-textuel), comme le plaisir du corps est irréductible au besoin physiologique" [23].

Cette anticipation de la prédication est nommée en psychologie „disposition mentale" ou „horizon d'attente". L'unité de la proposition considérée éclate donc selon la fin que l'on vise : pratique, spéculative, esthétique, etc. Poser la question : en quoi consiste le spécifique poétique d'une proposition comme *la nuit tombe*, c'est risquer de déformer l'expérience. C'est une fausse objectivité que celle de l'empirisme, qui croit que la base de toute littérature est dans la lettre et le signe verbal : l'on pèse et l'on mesure en vain le livre du prophète, disait Saint-Exupéry. Si en linguistique l'énoncé est un, il n'est un que pour la réflexion linguistique ; mais il existe toujours sous divers états discrets et stationnaires, tout comme dans l'expérience de Müller-Iyer, les deux lignes parallèles avec les flèches orientées en des sens contraires ne sont ni égales ni inégales : elles sont d'abord différentes.

Revenons une fois de plus à la proposition initiale. Il va de soi que cette proposition, comme n'importe laquelle, d'ailleurs, après qu'on a mis tant de fois „un bonnet rouge sur le dictionnaire", peut appartenir à une poésie ou à un récit. Mais est-elle, en tant que telle, une poésie ou un texte poétique ? J. Mukařovský renvoie la question de sa poéticité au contexte ; mais qu'est-ce qui rend, au fond, un contexte poétique, autrement dit, en quoi consiste le caractère spécifique d'un texte plus grand qu'une proposition élémentaire ? Jusqu'à quel niveau peut-on restreindre un texte afin que ses qualités ne s'estompent définitivement ? En imitant le modèle analytique, J. Mukařovský est descendu de plus en plus bas, jusqu'à une proposition atomique. Mais les relations entre *la nuit tombe* et le texte où elle doit être intégrée pour devenir poétique ne sont pas d'ordre quantitatif. La linguistique actuelle a introduit une nouvelle notion, celle de „grammaire de texte" dont le statut est autre que celui de la „grammaire de phrase". Sa nécessité découle du fait que „la signification d'un texte (ou encore l'information qu'il apporte) est un tout qui est plus que la somme (ou la liste) des significations des phrases qui le constituent" [24]. Mais alors, puisque le texte est quelque chose de plus, son unité fonctionnelle ne peut pas être achevée analytiquement : „on ne coupe plus une chaîne linéaire, on ne cherche plus une limite à la complexité, on se place à un *niveau au-dessus* de la signification de la phrase" [25]. Autrement dit, la linguistique actuelle est en train de découvrir que les restrictions imposées au début du siècle ne rendent pas compte d'une manière suffisante de la richesse du langage et qu'il faut faire appel à un „ensemble de connaissances" : la nouvelle grammaire „ne remplacerait pas la grammaire de phrase, elle relèverait d'un secteur particulier de la linguistique où s'opère la jonction avec d'autres sciences sociale" [26].

Devant le domaine des sciences de la nature les savants ont été amenés par les faits mêmes à reconnaître l'existence des „phénomènes d'échelle". Par exemple, il est interdit en biologie d'appliquer aux mam-

---

[23] Roland Barthes, *Le plaisir du texte*, Coll. Tel Quel, Ed. du Seuil, 1973, p. 30.

[24] Ewald Lang, *Quand une „grammaire de texte" est-elle plus adéquate qu'une „grammaire de phrase"?*, in „Langage", 26, 1972, p. 78.

[25] *Ibidem*, p. 78.

[26] *Ibidem*, p. 80.

mifères des arguments empruntés à des classes inférieures ; un corps chimique composé est autre chose que la somme des propriétés de ses éléments ; les propriétés remarquables du mécanisme nerveux du cerveau tiennent de son organisation cellulaire, non pas atomique. En nous basant, à notre tour, sur les données de la linguistique actuelle, nous n'avons pas de raisons spéciales à croire que les propriétés remarquables d'un texte poétique soient à retrouver à un niveau inférieur de complexité. Cela entraîne la reconnaissance des nouvelles dimensions de l'objet : sociologiques, historiques, psychologiques, etc. Il serait d'ailleurs faux de considérer que les grands noms de la linguistique du XX-e siècle n'ont pas été gênés en quelque sorte par la restriction du premier principe de validité de leur objet. F. de Saussure pensait que „c'est au psychologue de déterminer la place exacte de la sémiologie" [27]. Le dogmatisme ultérieur a consisté à concevoir la délimitation de l'objet comme unique exigence de la science, en oubliant que l'autonomie de l'objet est une condition restrictive. Conscient de ces limites, Noam Chomsky renvoie la question du fondement de la grammaire à la psychologie générale [28]. Louis Hjelmslev, lui aussi, savait que l'objet de la linguistique était obtenu à la suite d'une restriction, lorsqu'il affirmait que la langue, pour un linguiste, n'est pas un système de signes, puisqu'elle tient compte, de ce point de vue, des fonctions extralinguistiques [29]. Il va de soi que Hjelmslev a ici à l'esprit la définition traditionnelle du signe, dont il n'en fera d'ailleurs aucun usage.

Pour Roman Jakobson le contact entre le destinateur et le destinataire d'un message se réalise par un canal physique, mais aussi par une *connexion psychologique*. En *Linguistique et poétique* il a attiré l'attention sur la tentation réductionniste, en se référent, par exemple, à M. Joos, „un brillant expert en matière de réductions". Celui-ci exclut les éléments émotifs du discours parce que ceux-ci ne peuvent pas être décrits, au moyen d'un nombre fini de catégories absolues : „ils restent pour nous des phénomènes, protéiques, fluctuants, et nous refusons de les tolérer dans notre science" [30].

La stricte opposition entre immanence et transitivité produit en ce qui concerne la méthode une opposition tout aussi catégorique entre poétique et critique : „En poétique, on se contente d'établir la présence de certains éléments dans l'œuvre ; mais on peut acquérir un degré élévé de certitude, cette connaissance se laissant sans vérifier par une série de procédures. La critique, lui, se donne une tâche plus ambitieuse : nommer le sens de l'œuvre ; mais de cette activité, le résultat ne peut se prétendre ni scientifique ni „objectif". Il y a, bien entendu, des interprétations plus justifiées que d'autres ; mais aucune d'entre elles ne peut se déclarer seule vraie. Poétique et critique ne sont donc rien d'autre que des instances d'une opposition générale, entre science et interprétation" [31].

---

[27] F. de Saussure, *op. cit.*

[28] Noam Chomsky, *Current Issues in Linguistic Theory*, p. 112.

[29] L. Hjelmslev, *Prolégomènes à une théorie du langage*, Les éd. de Minuit, 1971, p.64.

[30] R. Jakobson, *Linguistique et poétique*,

[31] Tzv. Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Ed. du Seuil, 1970, p. 149.

Bref, tout ce qui n'est pas attitude „poétique appartient aux libres interprétations et rêveries de sujet. Il est vrai qu'on n'a jamais assigné à la critique littéraire de limites précises, à l'exception des cas où l'on empruntait les concepts à une autre science ; mais cette assurance à séparer ce qui est scientifique de ce qui ne l'est pas, à une époque où les savants eux-mêmes, dans les domaines auxquels personne n'a pensé encore à contester la „scientificité", reviennent précautionneusement sur les fondements de leurs démarches, n'est-elle pas trop simplifiante? Elle nous rappelle l'ancienne séparation positiviste entre science et métaphysique : toute recherche doit s'attacher au *comment* qui est de nature phénoménale, tandis que le *quoi* et le *pourquoi* sont de nature explicative et relèvent de la métaphysique.

La transformation du fait littéraire en un fait grammatical s'inscrit d'ailleurs dans un mouvement beaucoup plus large, qui s'essaye à réduire l'étude de l'humain à l'étude de non-humain, comme le préconise un illustre ethnologue. Mais ignorer dans la science l'existence des phénomènes d'échelle, c'est réduire l'homme à un amas d'atomes inanimés. Ces atomes mêmes ne comptent pas trop dans le processus actuel de verbalisation du monde : le réel nous est indifférent si le langage se suffit.

Ce qui précède la conception de Tzvetan Todorov sur l'immanence de la littérature paraît être un présupposé implicite du type „tout le monde sait", dont la fonction est d'assigner à la théorie un caractère d'évidence. *Tout le monde sait* que s'est le langage qui nous parle. „L'homme s'est constitué à partir du langage — les philosophes de notre siècle nous l'ont assez répété — et nous en retrouvons le schème dans toute l'activité sociale. Or, pour reprendre les paroles de Benveniste „la configuration du langage détermine tous les systèmes sémiologiques". L'art étant un des ces système sémiologiques, nous pouvons être certains d'y découvrir l'empreinte des formes abstraites du langage" [32].

On serait en droit de remarquer que les philosophes du XX-e siècle ne soutiennent pas tous la primauté du langage. Mais comme le nombre ne fait pas la vérité, rapportons-nous à l'affirmation en question du linguiste Emile Benveniste, car c'est elle la majeure du syllogisme. Dans un de ses essais de linguistique générale, Benveniste constatait le parallélisme qui existe entre les catégories aristotéliciennes de la pensée et les catégories de la langue grecque ; d'où la conclusion de l'auteur que celles-ci régissent celles-là : „La langue fournit la configuration fondamentale des propriétés reconnues par l'esprit aux choses" [33]. Cependant, une question surgit : d'où le sait-il? „Si un lingustique me dit que c'est notre langue qui modèle d'abord le monde que nous pensons, je sait qu'il ne me parle pas en linguiste, mais en philosophe qui se dispenserait d'ailleurs de me donner aucune justification philosophique de son opinion. Non seulement je ne sais pas si elle est vraie, mais je ne sais même pas pourquoi elle lui semble vraie" [34].

---

[32] Tzvetan Todorov, *Poétique de la prose*, p. 32.

[33] Emile Benveniste, *Catégories de pensée et catégories de langue*, in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, 1966, p. 70.

[34] Etienne Gilson, *Linguistique et philosophie*, J. Vrin, 1960, p. 51.

Le raisonnement de Benveniste est un paralogisme, car la constatation du parallélisme ne signifie pas encore que la littérature serait peut-être une „formule pure"; Todorov transforme ce qui est en titre de vérité. Le pire de tout est que cette théorie se prétend scientifique, alors que sont point de départ est une pétition de principe.

La littérature n'est une forme „pure" ou „innocente" qu'à partir du moment où elle est dévidée; mais que faire d'une bobine dont on a dévidé la fil? Elle peut servir au bricolage, c'est-à-dire à n'importe quoi, à l'exception de sa destination première. S'il est vrai qu'il y a un langage, il est vrai d'abord qu'il y a quelque chose dont il parle; autrement, s'il ne parlait que de sa propre présence, il serait une chose, non pas une parole. On est en train de constater aujourd'hui ce qu'on savait, peut-être, depuis toujours: la plus banale des phrases est riche de tous les échos du monde. Mais ces échos sont sourds; pour les faire retenir nous avons besoin du Poète.

AUREL CIULEI

DRAMA ISTORICĂ CONTEMPORANĂ : NOI ORIENTĂRI ȘI TENDINȚE

În procesul de creare a epopeei naționale, ponderea covîrșitoare revine dramei istorice, ca lucrare de bază și punct de pornire în realizarea acelor opere la care își pot aduce contribuția cu mijloace specifice fie arta scenică sau muzicală, fie cinematografia ori televiziunea. În literatura română specia are o glorioasă tradiție, concentrînd interesul asupra conștiinței de unitate politică și independență, consolidînd sentimentul patriotic generator de noi valori etice și estetice. Nu ambiționăm a ne ocupa de întreaga dramaturgie istorică și nici nu dorim să epuizăm tema în discuție. Ne limităm la drama istorică națională din ultimile decenii, încercînd să analizăm cîteva aspecte legate de noua orientare și de tendințele înnoitoare ale speciei respective. Născută în epoca de afirmare plenară a culturii naționale, din prima jumătate a secolului trecut, drama istorică s-a dezvoltat concomitent cu maturizarea teatrului, ajungînd la adevărată strălucire în primii ani ai secolului XX prin *Vlaicu Vodă* a lui Davila și trilogia Moldovei a lui Delavrancea. În perioada interbelică, cu cîteva excepții, specia n-a cunoscut prea mare înflorire, ca imediat după al doilea război mondial să se afirme cu destulă vigoare ; în zilele noastre asistăm la un adevărat reviriment al lucrărilor de acest gen. Preluînd ștafeta marilor înaintași, însușindu-și noua concepție asupra istoriei, generația de scriitori afirmați în epoca dintre cele două războaie s-a integrat noilor preocupări din sfera dramaturgiei. Efortul înnoitor pentru realizarea dramei istorice s-a bucurat de aportul unor condeie prestigioase ca : Victor Eftimiu, Camil Petrescu, Al. Kiriţescu, Ion Luca, Mircea Ștefănescu și Tudor Șoimaru, cărora li s-au adăugat succesiv, în cîteva serii, o nouă pleiadă de dramaturgi, din care reținem pe Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, Al. Voitin, Paul Everac, Nicolae Tăutu, Laurențiu Fulga, Mihail Davidoglu, Aurel Baranga și alții. Ultima serie include pe cunoscuții scriitori de teatru istoric cum sînt : Paul Anghel, Titus Popovici, Dan Tărchilă, Alexandru Popescu, Dorel Dorian, Valeriu Anania, Mircea Lerian, Mihai Georgescu, Mircea Bradu, Pavel Belu și Marin Sorescu.

Pentru înțelegerea ineditului dramei istorice contemporane, ce s-a cîștigat în planul creației artistice, care este ponderea speciei în dramaturgia originală, se impune mai întîi să analizăm caracteristicile noii orientări a literaturii noastre, temele ei de bază, și implicit, a lucrărilor abordate. Pe lîngă continuarea în condiții noi a vechilor tradiții literare,

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 341–348, București, 1976.

prin crearea unor lucrări destinate scenei, îndrumarea tuturor artelor de către partid a condus la o nouă orientare a dramaturgiei, dînd naştere la o puternică efervescenţă creatoare. Încă din primii ani de după eliberare dramaturgii consacraţi realizează lucrări de certă valoare. Aria problematicii se îmbogăţeşte cu noi teme şi motive. Un loc important revine istoriei contemporane. Abordarea istoriei de pe poziţia ideologiei marxiste a generat noi teme şi aspecte de viaţă creatoarilor de teatru. Una din temele fundamentale, care stau la baza dramaturgiei noastre contemporane, este tema partidului şi a clasei muncitoare. Indiferent de momentul istoric la care ne oprim, în abordarea problematicii, descoperim resursele şi implicaţiile acestei teme în viaţa societăţii româneşti din ultimii cincizeci de ani. Fie că acţiunea dramei se petrece în anii cruntei exploatări, din perioada ilegală a partidului, în etapa premergătoare actului eliberării, ori chiar în zilele fierbinţi ale insurecţiei, fie că e vorba de acţiuni organizate în lupta pentru consolidarea noii orînduiri sociale, sau de relaţii interumane de zi cu zi, în orice lucrare fundamentată pe noua temă vom descoperi patosul revoluţionar al celor chemaţi de istorie să înfăptuiască idealul maselor : umanismul socialist. Noua temă ne aduce în prim plan şi un personaj inedit : comunistul. În ultimii treizeci de ani s-au realizat nenumărate lucrări în care ni se dezvăluie profilul moral al comuniştilor, modul înaintat al acestora de a concepe viaţa şi lumea, manifestările concrete ale acţiunilor lor, în toate împrejurările, între ei şi în raport cu lumea înconjurătoare. Credem că e suficient să menţionăm unele lucrări, spre a urmări cronologic evoluţia pieselor de teatru axate pe această temă majoră pentru întreaga dramaturgie contemporană.

După *Iarbă rea* de Aurel Baranga, publicată în 1949, la trei ani apare drama *Anii negri*, realizată în claborare cu Nicolae Moraru. (Iniţial a fost intitulată *Pentru fericirea poporului*). Acelaşi Baranga scrie în 1955 *Arcul de triumf*, piesă ce va constitui scheletul dramei *Simfonia patetică*, reprezentată în 1973. Un loc important în înfăţişarea momentelor premergătoare insurecţiei îl ocupă trilogia dramatică a lui Al. Voitin *Oameni în luptă*, compusă din dramele *Oameni care tac*, *Oamenii învinq* şi *Oamenii sînt oameni*, apărute în anii 1960—1961. Multe din aceste lucrări de pionierat sînt bine construite ca tehnică literară, au un puternic filon dramatic, dezvăluind personaje viabile, apte să genereze conflicte majore, convingătoare, întemeiate pe realităţi istorice concrete. Cu trecerea anilor, tema a fost tratată de mulţi dramaturgi în lucrări inegale ca valoare, dar care dovedesc nevoia permanentă de referire la lupta revoluţionară a maselor conduse de partid, ca la un izvor născător de situaţii dramatice. Mai mult, se vădeşte tendinţa de a aprofunda problematica dramei istorice, de a se trece de la fresca teatrală la zone mai adînci ale conştiinţei socialiste. Un exemplu elocvent ni-l oferă drama *Puterea şi Adevărul* de Titus Popovici, publicată la sfîrşitul anului 1973. Aici, ca şi în alte lucrări, este vorba de a dezbate o serie de probleme într-o confruntare deschisă nu numai cu trecutul, ci mai ales cu ceea ce este mare şi permanent în etica socialistă, tocmai în vederea formării caracterelor comuniste de azi. Pentru dramaturgii contemporani „a privi trecutul cu ochii prezentului" a devenit un imperativ şi o datorie încă de mult timp. De la Mihai Buznea la Mihai Duma, să zicem, e calea de la evocarea trecutului la dezbaterea actuală, la confruntarea cu prezentul, şi el

mi se pare un drum important străbătut de toată dramaturgia noastră pe tema partidului. Amintind de personaj, de profilul moral al comunistului, mă gîndesc nu doar la Mihai Buznea din *Anii negri* sau la Olga din *Simfonia patetică*, ci și la Axinte, Ștefan ori Rada din trilogia lui Al. Voitin, la Pavel Stoian și Mihai Duma din piesa lui Titus Popovici și la atîția alți eroi comuniști care populează dramaturgia română contemporană.

Evoluînd pe linia diversității tematice și de gen, dramaturgi de prestigiu realizează încă din primii ani de după eliberare lucrări în care evocarea luptei maselor populare, din trecutul îndepărtat pentru libertate socială și națională, capătă ascuțime și forță. Regretatul Victor Eftimiu publică în 1947 drama *Haiducii*, urmată la cîțiva ani de piesa istorică *Pană Lesnea Rusalim*. În aceeași perioadă Camil Petrescu ne oferă măsura deplină a spiritului său creator pe terenul teatrului istoric. Drama *Bălcescu*, apărută în 1948, încununează opera dramatică a scriitorului, în privința eroului revoluționar. Lucrarea este și cea dintîi afirmare a speciei în perioada contemporană. Credem că autorul lui „Bălcescu" a fost preocupat mai întîi de stabilirea relației indestructibile dintre erou și popor, a modului în care personalitățile istoriei au întruchipat aspirațiile și năzuințele maselor, tendințele înnoitoare ale timpului în care au trăit. Meritul dramaturgilor contemporani constă în rezolvarea acestei probleme, în lumina concepției materialist-dialectice, fără a denatura sau mistifica adevărul istoric. E poate cel mai mare succes al dramaturgiei noi, în sens politic și ideologic. Evident, și la înaintași descoperim această preocupare. În drama lui Davila, Domnul se reazemă pe acel Român Grue, care într-o accepție simbolică reprezintă însuși poporul, fiind sprijinul de nădejde al lui Vlaicu Vodă. Dar, mai mult decît la clasici, majoritatea dramaturgilor zilelor noastre au descoperit și modalitățile prin care noua viziune asupra istoriei poate fi reliefată în imagini artistice pregnante, specifice teatrului contemporan.

Tendința reinterpretării istoriei în lumina noilor principii științifice, cu păstrarea motivelor tradiționale și încorporarea în țesătura dramatică a temelor noi, e prezentă la toți dramaturgii aflați în plină maturitate creatoare. Horia Lovinescu, care s-a dovedit a fi poate cel mai înzestrat dramaturg român, confirmă adevărata lui originalitate și în teatrul istoric, prin drama *Locțiitorul*, subintitulată *Petru Rareș*. Ineditul ni se dezvăluie din raportul îmbinării tematicii lui generale în privința eroului contemporan (omenia) cu evocarea istorică a izvorului acesteia, trăsătură dominantă a poporului român.

După primele lucrări de evocare istorică, datorate lui Camil Petrescu și Victor Eftimiu, în ordinea cronologică, vor vedea lumina tiparului și a rampei piesele : *Ion Vodă cel Cumplit* de Laurențiu Fulga, *Tudor din Vladimiri* de Mihnea Gheorghiu, *Ecaterina Teodoroiu* de Nicolae Tăutu și *Horia* de Mihail Davidoglu, ca să consemnăm doar pe cele mai reprezentative, apărute pînă în deceniul al șaptelea. Drama istorică din această primă etapă se caracterizează în special prin înțelegerea științifică de către creatori a desfășurării conflictelor din trecut, viziune superioară problematicii teatrului istoric din perioadele anterioare. Dar, din dorința, pozitivă dealtfel, de a prezenta „noul" cu orice preț, s-a ajuns la unele exagerări, la un fel de schematism al rezolvării conflictelor și al portretizării eroilor, fenomene inerente începuturilor.

Ultimul deceniu şi jumătate ne-a oferit dovezi incontestabile de afirmare plenară a speciei în cadrul dramaturgiei originale. Din bogata producţie a teatrului istoric contemporan, cel puţin cîteva lucrări pot fi socotite piese de rezistenţă, capabile să străbată timpul cu aceeaşi legitimă îndreptăţire cu care l-au înfruntat un *Despot Vodă*, un *Vlaicu Vodă* ori *Apus de soare*. În ordinea apariţiei, aceste drame sînt: *Procesul Horia* de Al. Voitin, *Petru Rareş* de Horia Lovinescu, *Viteazul* şi *Săptămîna patimilor* de Paul Anghel, *Zodia taurului* şi *Capul* de Mihnea Gheorghiu. Alături de ele, în patrimoniul dramaturgiei naţionale pot figura cu aceeaşi strălucire şi *Io*, *Mircea-Voievod* a lui Dan Tărchilă, *Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu, *Vlad Ţepeş în ianuarie* a lui Mircea Bradu, *Iancu la Hălmagiu* de Paul Everac, *Avram Iancu* de Pavel Bellu şi altele.

Una din tendinţele relevante ale creatorilor de teatru este de a descoperi constantele evoluţiei istorice, nevoia de a reflecta concomitent trecutul şi prezentul, capacitatea de a înfăţişa nu doar faptul istoric ori destinul uman petrecut cîndva, aievea, ci şi rezonanţa lor în contemporaneitate. Lucrările citate se remarcă prin sondarea psihologicului, prin dezvăluirea actelor de conştiinţă, implicînd atitudinea spirituală a personalităţilor istoriei. Dramaturgii au reuşit să creeze sinteze ale perioadelor istorice la un înalt grad de generalizare şi esenţializare. Din studierea aprofundată a multor lucrări de acest gen, ce fac şi obiectul unei teze de doctorat, putem afirma că drama istorică contemporană a reuşit să ajungă la înţelegerea experienţei şi sensibilităţii actuale, prin zugrăvirea unor eroi sau evenimente istorice, regăsind în frămîntările trecutului răspunsuri proprii omului zilelor noastre, făuritor al noii orînduiri, promotorul celor mai nobile idealuri de umanitate. Dramele *Petru Rareş*, *Viteazul*, *Săptămîna patimilor*, *Zodia taurului*, *Procesul Horia*, *Io*, *Mircea Voievod* şi *Croitorii cei mari din Valahia* posedă elemente suficiente în acest sens. Lucrările menţionate (şi nu sînt numai ele) aduc un suflu nou, o împrospătare a viziunii noastre asupra trecutului istoric. În *Petru Rareş*, deşi se păstrează modalitatea evocării, autorul ţese în trama dramatică idei filozofice, care conferă lucrării valenţe suplimentare, ce-i asigură trăinicia şi valoarea. La fel ne apare Ştefan cel Mare în drama lui Paul Anghel. Imaginea acestui „om al pămîntului", fără nici o rază de aură mitică (conferită cîndva de clasicul Delavrancea), este contemporană tocmai prin concepţia lui înaintată, prin modul în care gîndeşte şi acţionează. Din atitudinea şi comportamentul eroului reies trăsăturile caracterologice şi temperamentale, firescul din om, cu tot ce implică noţiunea, inclusiv cu patimile şi slăbiciunile lui. În *Zodia taurului* Mihnea Gheorghiu readuce în actualitate figura legendarului Tudor Vladimirescu. Autorul dă o interpretare directă şi obiectivă momentului istoric de la 1821, plasîndu-şi personajul în miezul complicat al evenimentelor, relevînd modul înalt de gîndire al conducătorului, pe deplin conştient de misiunea istorică încredinţată de popor. Similar ni se prezintă şi Mircea din piesa lui Dan Tărchilă. Evocarea istorică este grefată pe marea personalitate a Voievodului, pentru care apărarea pămîntului străbun constituie ţelul suprem al vieţii. („...Ia-ne şi viaţa, dacă trebuie s-o dăm, dar lasă-ne cinstea de a-l păstra liber, — pămîntul (n.n.) — aşa cum a fost de la începutul veacurilor"). Într-o nouă zonă de înţelegere şi interpretare actuală a fenomenelor,

relevînd tendința de obiectivare a momentului istoric, de adîncire a conflictului dramatic, se situează și dramele lui Al. Voitin, precum și *Croitorii cei mari din Valahia* de Al. Popescu. Înfățișînd momente dramatice bazate pe realități istorice concrete, lucrările acestea pun în valoare idei de mare actualitate, exprimate în conflicte mai largi, cum este cel dintre „om și timpul său", menite să releve prin simboluri, fie continuitatea, permanența pe acest teritoriu, fie geniul creator al românilor, fie marile disponibilități sufletești ale poporului nostru.

Cea mai evidentă tendință se observă în relevarea caracterului politic al dramei istorice. Doar un exemplu : în *Zodia taurului* de Mihnea Gheorghiu viziunea epocii revoluționare, a evenimentelor premergătoare mișcării de la 1821, este proiectată chiar din prima scenă pe fundalul politicii europene. Pecetea contemporană, noua dimensiune se exprimă tocmai în luciditatea spirituală a celui desemnat de istorie să-și conducă poporul oropsit, strecurîndu-se cu o rară abilitate politică prin hățișul atît de complicat al diplomaților curții imperiale de la Viena „interesați" de soarta Țărilor Române (îngrijorați mai mult de teama de a nu se aprinde flacăra războiului în Balcani). Replica lui Tudor (din finalul părții a doua) exprimă pregnant noua viziune politică a eroului : „...Ei au avut dreptate la vremea lor (Horia și ai lui — n.n.), iar noi avem dreptate la vremea noastră!... Fiecare cu ale sale. Și fiecare la timpul său!". Aceasta echivalează cu o adevărată sinteză de gîndire politică înaintată. De aceea replica consemnată mi se pare a fi de o mare actualitate. Desigur, majoritatea lucrărilor de inspirație istorică au această trăsătură distinctă. Dar, cele care reușesc să implice politicul în însăși realitatea imaginată în structura piesei, ajung să se ridice la scara valorii de document politic al epocii descrise. Așa pot fi considerate toate piesele discutate mai înainte, la care putem adăuga și cîteva lucrări din dramaturgia clasică. La unii dramaturgi contemporani se manifestă tendința expresă a „demitizării" eroului ori a personalității istorice. Termenul care a declanșat un adevărat uragan de la G. B. Shaw încoace (făcînd destule ravagii în Europa, dar înălțînd și cîțiva piloni de granit) s-a degradat atît de jalnic astăzi, încît unora le apare golit de sens. Nu-i cazul să discutăm aici termenul din punct de vedere filologic. Însă e bine să se știe că nu orice personalitate istorică devine în mod automat și un mit (Ca să avem ce demitiza, mai întîi!). Pe urmă, cu cîteva excepții — Ștefan, Mihai, Tudor, un Țepeș ori Mircea — cîți dintre voievozii noștri au intrat în mitologie? Și-apoi, admițînd că au intrat în legendă (în fabulos), au devenit mituri, a demitiza un erou nu înseamnă a-l sărăci, a-l despersonaliza de tot ce constituie singulara lui prezență în epocă, nici a-l priva de capacitatea de a-și dovedi marile sale însușiri, „umanizîndu-l" pînă la un pas de intrare în anonimat. Tendința demitizării e necesară, dar după opinia noastră nu trebuie să devină o modă. Arta demitizării (fiindcă se cere mare talent pentru această operație) nu poate fi la îndemîna oricărui debutant în dramaturgie. Scriitorii de real talent au părăsit linia tradițională a accentuării personalității pînă la dimensiunea supraumanului (cum întîlnim la autorii clasici) și în locul acesteia (și a „dramei puterii") au așezat la baza existenței eroilor responsabilitatea față de istorie și forța lor morală superioară. De aici condiția „tragică" a eroului, care nu în puține drame istorice se identifică

pînă la un punct cu tendința de autodepășire în scopul îndeplinirii „chemării" sale istorice. Uneori o voință tenace îl înalță pe erou din granițele obișnuitului, pînă în sfera tragicului (a se vedea *Viteazul* de Paul Anghel).

Adoptînd o nouă modalitate de creație bazată pe cuprinderea mai largă a realității, autorii contemporani au îmbogățit problematica dramei istorice cu teme noi, inspirate fie din trecutul de luptă mai îndepărtat, fie din anii mai apropiați zilelor noastre. Varietatea tematică a făcut posibilă și nașterea unei tipologii noi, necunoscută perioadelor anterioare. Toate acestea au condus la o diversitate de formule artistice inedite, nerenunțîndu-se la forma tradițională de lucrare scenică împărțită riguros după canoanele clasice ale genului pe acte, tablouri și scene. Paul Anghel, de exemplu, nu-și mai intitulează lucrările drame, ci „Ipoteză dramatică de veac eroic moldav", cum bine precizează autorul *Săptămînii patimilor* sau, și mai inedit, „Basorelief dramatic pe șapte fundaluri... și un epilog", cum ni se specifică la *Viteazul*. La fel procedează și scriitorul Mihnea Gheorghiu. Prin modalitatea adoptată de relatare a evenimentelor de către corespondentul ziarului vienez „Allgemeine Zeitung", *Zodia taurului* nu se vrea mai mult decît un simplu „Reportaj dramatic în trei părți", iar *Croitorii cei mari din Valahia* de Alexandru Popescu este numai „o istorie apocrifă în cinci părți și un epilog".

Tendințe noi descoperim în structura problematicii, în prezentarea eroilor și declanșarea conflictului, în deznodămîntul acțiunii, precum și în modul de realizare artistică a lucrărilor în discuție.Teatrologic privită, specia a dobîndit în ultimii ani valențe noi, care merită să fie relevate fie și lapidar. O primă valoare literară ni se dezvăluie în tendința realizării lucrărilor de sinteză a istoriei, cu semnificații etico-sociale de dimensiuni nemaiîntîlnite pînă azi în acest gen. Este cazul acelorași lucrări datorate lui Paul Anghel, Mihnea Gheorghiu și Horia Lovinescu. Ca problematică conceptuală, piesele citate pot fi considerate ample meditații contemporane asupra puterii și a dramelor generate de ea, dar totodată și reflecții asupra condiției noastre istorice. Sentimentul că istoria poporului român a fost slujită de personalități atît de complexe ca dimensiuni social-umane precum Mircea, Ștefan, Mihai, Tudor ori Bălcescu, conferă lucrărilor respective semnificații de valoare universală.

Altă nouă trăsătură se relevă în dimensiunea personajului istoric. În drama contemporană eroul nu mai apare ca un personaj cu puteri supraumane și nici nu mai coboară din legendă ori mitologie. El este un om al epocii sale, cu probleme sociale complexe (răspunderi pentru soarta țării) și frămîntări personale: cu speranțe, îndoieli, bucurii și mîhniri. E un clarvăzător cu intuiții generale în stabilirea momentului decisiv și care, datorită unor atribute excepționale, polarizează în jurul lui energii umane și forțe revoluționare ce-l slujesc cu atîta credință și dăruire de sine, încît merg pînă la sacrificiu și jertfă. Cînd afirm acestea mă gîndesc la „Bălcescu" văzut de Camil Petrescu, la „Ștefan" din drama lui Paul Anghel, la „Tudor" în viziunea lui Mihnea Gheorghiu, la „Mircea" din piesa lui Dan Tărchilă ori la „Vlad Țepeș" din evocarea lui Mircea Bradu.

Chiar dacă pînă azi n-a apărut capodopera speciei, chiar dacă unii autori mai rămîn tributari formelor ușor vetuste, unui anume schematism, pierzîndu-se în ambiguități, simplificări ori generalizări nesemnificative, nu putem minimaliza talentul și ingeniozitatea multor dramaturgi de a fi

descoperit și valorificat noi modalități de expresie, dovedindu-și disponibilitățile creatoare și măiestria nu numai în conturarea personajului istoric, ci și în prezentarea faptelor de viață, a marilor evenimente din dramatica și zbuciumata noastră istorie.

Se știe că un atribut esențial în stabilirea criteriului de valoare a scriitorului de literatură dramatică este măiestria artistică; modul original de a construi evenimentul și personajele, situații imprevizibile, de a pregăti și declanșa, conflictul (momentul culminant), de a-l rezolva în conformitate cu adevărul istoric și logica vieții. Însă drama istorică, ca orice lucrare destinată scenei, înfruntă timpul doar prin eternul uman (în sens etico-filozofic), și valoarea poematică (în plan estetic), cu care a înzestrat-o creatorul ei. Iată alte întrebări la care au răspuns în mod strălucit atît Horia Lovinescu, Mihnea Gheorghiu, Paul Anghel, Al. Voitin, Paul Everac, cît și Alexandru Popescu, Mircea Bradu, Dan Tărchilă și alți autori de teatru istoric. În *Locțiitorul* (Petru Rareș) de Horia Lovinescu sălășluiesc adevărate virtuți poetice; unele scene proiectate pe un fundal concret — folcloric — pun în valoare tradiții străvechi și obiceiuri populare (a se urmări scena „călușului de vindecare" și simbolicul ritual de îngropare a fiului de domn. Ca să nu mai vorbim de acel misterios dialog dintre Rareș și Roșca). Elemente similare întîlnim și în *Zodia taurului* de Mihnea Gheorghiu, care se dovedește un profund cunoscător al folclorului românesc. În bocetul Marei de la Gorj (din clipa morții lui Ioniță din Urdari), răzbate toată durerea țărăncii noastre la moartea „omului ei" („Ce zile rele-s pe lume, bradule, bradule! Hai, scoală dragă și vezi și te bucură c-au înflorit florile...). Apoi proiecția Mamei lui Tudor (stinsă demult) și dialogul dintre ei pot rivaliza cu cea mai autentică scenă shakespeareană. Idei de stringentă actualitate — redate în formule estetice variate — sînt prezente și în *Procesul Horia* de Al. Voitin, *Io, Mircea Voievod* de Dan Tărchilă și în *Vlad Țepeș în ianuarie* de Mircea Bradu. Perenitatea vitală a poporului nostru (continuitatea pe aceste meleaguri), vibrația eroică și patriotică, pedeapsa justițiară a istoriei (prin simbolica apariție a răzbunătorului Țepeș din drama lui Mircea Bradu) sînt surprinse în imagini artistice expresive, care dau forță și strălucire atît personalităților istorice cît și evenimentelor descrise. Nu numai alegoria, personificarea sau hiperbola (superdimensionată) asigură valoarea estetică a dramelor istorice contemporane, ci și alte mijloace de sugestie proprii situațiilor dramatice, bazate pe noi elemente stilistice și compoziționale. Potențarea simbolului și a metaforei capătă atîta forță de sugestie, încît transpun episodul dramatic în plin cadru de baladă ori legendă populară.

O nouă orientare se îndreaptă spre descoperirea și valorificarea unor noi mijloace de realizare a spectacolelor cu lucrări de inspirație istorică. În condițiile teatrului modern se afirmă tot mai mult tendința de lărgire a cadrului scenic, de ieșirea din sala de spectacol, folosindu-se în acest scop televiziunea cît și locuri istorice memorabile: Curtea Domnească, Cetatea de Scaun, Reședința Voievodală etc. Spectacolele prezentate în ultimii ani, în acest cadru și în locurile citate, au demonstrat posibilitățile inovatoare ale realizatorilor (scenariști, regizori, scenografi etc.), dar nu toate au strălucit ca artă teatrală, răspunzînd numai în parte așteptării spectatorilor. Ne referim îndeosebi la spectacolele *Io,*

Mircea Voievod de Dan Tărchilă, realizat într-un cadru natural de colectivul teatrului „Alexandru Davila" din Pitești, precum și la *Vlad Țepeș în ianuarie* de Mircea Bradu și *Constantin Brîncoveanu* după Nicolae Iorga, adaptate pentru teatrul TV. Așteptăm ca viitoarele adaptări de piese cu caracter istoric să se ridice la valoarea artistică de spectacol impusă de problematica acestor lucrări.

Pătrunsă de spiritul contemporan, abordînd problematica istoriei în concepția materialist-dialectică, lărgindu-și aria tematică, folosindu-se noi modalități de expresie în scopul îmbogățirii limbajului artistic, descoperind noi formule de realizare teatrală, fiind produsul unor noi orientări și tendințe, superioare celor din trecut, drama istorică contemporană ne dezvăluie totodată noi valori etice și estetice, care-i conferă o nouă strălucire, asigurîndu-i permanența în cultura noastră, înscriind-o cu legitime drepturi în prima linie pe coordonatele epopeei naționale românești și în patrimoniul artei universale.

GEORGE MUNTEAN

VLADIMIR STREINU DESPRE EMINESCU ŞI ARGHEZI

Puţini dintre criticii români ai acestui secol au scrutat cu intensitatea şi consecvenţa lui Vladimir Streinu (1902—1970) configuraţia şi adevărurile ultime ale poeziei, forţa sa de iradiere a conştiinţelor şi de înălţare transformatoare a acestora. De la practicarea ei, la răsucirea pe toate feţele a înfăţişărilor sale istorice şi geografice, de la cercetarea tehnicii la punctarea influenţelor şi a confluenţelor lirice, de la aproximarea valorilor la conturarea interferenţelor şi a paralelismelor, a specificului naţional şi a universalităţii scrisului unor mari poeţi, de la detectarea prezenţei *poesisului* în alte zone ale literaturii şi artei la izolarea unor eşantioane de lirism pur şi la abordarea repetată a operei diferiţilor creatori de poezie sau la schiţarea profilului unora dintre aceştia etc., marele critic, eseist şi istoric literar a încercat toate căile ce i s-au părut posibile pentru a surprinde şi domestici o clipă „himera poeziei". Rezultatul acestor constante asedii şi ofensive s-au concretizat într-un număr apreciabil de pagini (multe rămase încă prin diverse periodice), în care nu ştii dacă trebuie să admiri mai mult strălucirea şi exactitatea expresiei, forţa disociativă a inteligenţei artistice, cultura activă şi intuiţia rară, ori continua reluare a atacului, înălţimea zborului şi adîncimea forajului, simţul nuanţelor, diversitatea sugestiilor şi a ipotezelor, adică încîntătoarea reţea pe care o ţese în jurul „celulei germinative a poeziei", a cărei compunere esenţială scapă însă oricărei încercări. Dar, tocmai conştiinţa nedescurajată a acestei sublime zădărnicii, elanul cu care se investeşte în competiţie şi frumuseţea cu care înţelege să lupte creează un spaţiu de intelectualitate şi fantazare răsplătitor al energiilor risipite.

În vastul perimetru al poeziei lumii şi al celei româneşti, cu forme de relief dintre cele mai diferite, opuse, contradictorii, complementare sau izolate, două sînt, pe sol naţional, reperele statornice ale lui Vladimir Streinu — Mihai Eminescu şi Tudor Arghezi. Primul s-a impus minţii şi imaginaţiei lui încă din copilărie : „Citesc pe Eminescu de copil. L-am citit adolescent, matur şi ceva mai mult decît matur. Îl voi citi la bătrîneţe, de voi ajunge şi acolo. Vreau să spun că am fost, sînt şi voi rămîne totuşi, în ciuda lecturii, însetat de el". Al doilea i-a fost, cum se ştie, înaintaş şi totodată contemporan de-a lungul aproape întregii lui activităţi literare, determinîndu-l astfel a-i urmări desfăşurarea lirică (şi nu numai), a cărei valoare îl duce să-l considere „al doilea mare poet român de după Eminescu" şi să se refere de atîtea ori la opera lui. Este un fapt ce explică interesul necontenit al lui Streinu deopotrivă pentru opera în sine

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 349—360, Bucureşti, 1976.

a celor doi poeţi, ca şi pentru prilejurile ce i le oferea aceasta spre a-şi verifica din timp în timp încheierile la care ajungea în legătură cu un aspect sau altul al poeziei, literaturii şi artei în general.

Dar experienţa lui în asimilarea celor doi mai este interesantă şi sub alt unghi. Căci în timp ce Eminescu i se oferea (e drept, strict parţial) încă de la începuturile contactului său cu literatura, prin manualele şcolare, pe Arghezi îl va descoperi prin reţeaua de adversităţi şi adulaţii din epocă, ajungînd pe alte căi la cuprinderea valorii sale. Astfel Eminescu va *veni* spre el, pe cînd către Arghezi va porni criticul singur, străbătîndu-i scrisul, atît pe măsura producerii lui, cît şi în vederea unor priviri globale, încercate din timp în timp. Eminescu îi va fi reper încă de la începutul activităţii lui critice şi chiar lirice, pe cînd Arghezi se va constitui cu timpul într-un asemenea reper, deşi contactul său cu scrisul şi apoi cu fiinţa însăşi a ultimului s-a produs de relativ timpuriu, în 1922, la 20 ani, Vladimir Streinu fiind secretar de redacţie al revistei „Cugetul românesc", pe care Arghezi o scotea împreună cu Ion Pillat. Se semnalase el însuşi ca poet, traducător şi critic şi-şi urmărea cu interes confraţii de generaţie sau pe cei anteriori, între care, alături de Voiculescu (al cărui volum, *Pîrgă*, îl recenza în acelaşi an 1922 în revista muscheleană „Muguri") şi de Bacovia (analizat în „Cugetul românesc", nr. 8—9, 1922), îl preocupa scrisul lui Ion Pillat, al lui Ion Barbu şi Arghezi.

Cînd însă se declară „hotărît să-mi apropii şi explicativ", adică critic, opera celor doi mari poeţi, el tot cu Arghezi începe, dovadă că Eminescu, deşi contactat anterior, constituia deocamdată un fundal cuprinzător şi statornic, dar încă neajuns la „momentul meu sufletesc" de abordare critică directă, care se tot amîna. Faptul se explică prin aceea că, angrenat dintr-o dată în mai multe direcţii ale mişcării literare contemporane (poezie, eseistică, traduceri, critică literară curentă), prins temporar în viaţa de redacţie a „Cugetului românesc" şi pe lungă durată în cea a „Sburătorului" (la a cărui apariţie contribuie, în ambele serii din urmă) şi a cenaclului cu acelaşi nume, colaborînd la mai multe periodice din epocă, el era solicitat intens către actualitatea literară şi numai accidental şi oarecum în subsidiar înspre reexaminarea personală a clasicilor. Aceştia, şi în primul rînd Eminescu (cu deosebire în ipostaza lui de poet), rămîn puncte de referinţă, constituie cadrul general de raportare a valorilor contemporane, dar întîrzie să fie cercetaţi pe îndelete, în studii şi articole.

Eminescu se întîmplă că este luat mai intens în discuţie tocmai în cazul parcurgerii scrisului liric arghezian. Iar acesta din urmă este considerat îndeaproape îndată după apariţia *Cuvintelor potrivite*, cînd Vladimir Streinu simte nevoia să-şi afirme punctul de vedere personal în raport cu ceilalţi critici ai vremii, care-l situau fie în perspectivă baudelairiano-eminesciană (E. Lovinescu), fie mai ales eminesciană (G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu), ori văzîndu-l, ca Şerban Cioculescu, „mai curînd într-o secretă rivalitate" cu Eminescu. Cercetînd, cu reale virtuţi de comparatist, universul arghezian şi separînd ce poate veni din Baudelaire, Mallarmé, Maeterlinck, Rollinat, Eminescu etc., etichetînd poetul ca un formidabil *geniu verbal*, Streinu mărturiseşte la capătul studiului „că dincolo de teme, procedee, compoziţie, ritmică, psihologie şi influenţe rămîne un duh inanalizabil, care mă umileşte. Încerc o dramă de inteli-

genţă". Acesta nu era un „proces al criticii", „cum a fost interpretat, ci atingerea neaşteptată şi directă a condiţiei ei de inexistenţă sub înfăţişări obiective", căci, altfel, Vladimir Streinu nu era omul care să deznădăjduiască. Reluînd lucrurile, cu prilejul fiecărui volum despre care scrie sau cu cel al intervenţiilor întîmplătoare, el insistă mai ales în privinţa expresiei : „Dacă semnul marilor poeţi este limba proprie, atît Eminescu, cît şi Arghezi au un mod personal de expresie, au creaţii de cuvinte şi forme particulare de limbaj poetic şi pun în stare de strălucire un vocabular specific într-o sintaxă specifică. Nefiind locul pentru alte dezvoltări, transcriu aci numai concluzia unei astfel de cercetări comparative. Eminescu îşi trage originalitatea limbii sale din cronici şi hrisoave de voievozi ; Arghezi — din ceasloave sau cazanii, cîteodată ereticeşti" (*Pagini de critică literară*, vol. I, p. 26—27). Şi, diferenţiindu-l pe Arghezi, care „a făcut dicţionarul şi limba să i se supună, să-şi piardă cumînţenia ca să cîştige o nouă frumuseţe. Nu era chiar o trufie goală aceasta. Căci nimeni în adevăr, dintre poeţii după Eminescu, n-a creat mai durabile tipare de expresie, mai răspîndite forme şi mai noi decît autorul *Cuvintelor potrivite*". Dar, constată el în altă parte, „geniu verbal la noi a fost şi Eminescu. Prin ce anume am deosebit atunci, în judecata noastră, pe unul de altul?" Urmează unul dintre răspunsuri : „Arghezi ar lua loc în categoria acelora care, la noi, iniţiind un stil, au impus o modă : neţinînd socoteală de nici o abstracţiune, structura sa intuitivă interzicîndu-i aceasta, arta i-a fost pusă în reţetă de alţii". Astfel că „nu cunosc nici un alt poet care să posede aptitudinea de a săpa reliefuri mai vii, de a lovi cu tropii săi în fruntea cititorului, de a scrie mai atletic decît T. Arghezi". Chestiunea, reamintită şi dezvoltată destul de des, este valabilă deopotrivă şi în domeniul prozei artistice argheziene, a cărei tradiţie „în literatura noastră urcă pînă la Odobescu şi Eminescu".

De aceea, a puncta în continuare modul în care cei doi poeţi sînt cercetaţi de Vladimir Streinu, atît în individualitatea lor, cît şi în chipul în care sînt raportaţi de el unul la celălalt, poate lumina, deopotrivă, gustul său artistic, fineţea observaţiilor ce le-a făcut, într-un cuvînt, personalitatea sa de critic şi istoric literar. Căci, în timp ce asupra lui Eminescu se apleca oarecum prevalent istoricul literar, asupra lui Arghezi acţiona mai cu seamă criticul (deşi e vorba în cele din urmă doar de simple accente, altfel, mai ales în cazul lui Streinu, ei fiind inchestionabil îngemănaţi). Împrejurarea va înlesni observaţii interesante, cum e aceea că, deşi în tinereţe Arghezi fusese notabil legat de Macedonski, el era artisticeşte profund marcat de Eminescu („versuri mai frumoase compusese tînărul instrumentalist atunci cînd se lăsase mai furat nu de maestrul său, ci de Eminescu în *Clara noapte*"), făcînd astfel ca lirismul autorului *Scrisorii IV* să se insinueze în chiar miezul a ceea ce Macedonski credea că îi este rezervat — noua poezie, pe care o promova cu fecundă îndărătnicie. Aceeaşi dublă perspectivă va înlesni o situare ca aceasta : „Mare între cei mari, Tudor Arghezi n-a fost niciodată o măgură de Bărăgan. El s-a ridicat încă de copil de lîngă Eminescu şi Macedonski dintre poeţii români, iar dintre cei străini de lîngă Baudelaire şi Hugo, pentru ca la glorioasa lui maturitate să se vadă înconjurat de piscuri româneşti ca Bacovia, Blaga, Barbu şi alţii, ca şi de culmi europene, acestea mai albăstrii în perspectivă, ca Valéry, Esenin şi Rilke. Numai relieful muntos,

cu concurența lui de creste, a peisajului care îl cuprinde, îi declară adevărata altitudine" (*Pagini de critică literară*, vol. III, p. 24—25).

Dar dacă eminescianismul e mai mult decît întrevizibil în scrisul lui Arghezi (care, spre a-și afirma calea proprie, s-a *întors* cu hotărîre „de la convenționalismul Eminescu"), fiind uneori dezvoltat în forme dintre cele mai puțin previzibile, e de văzut și cît „arghezianism" preexista în Eminescu, explicîndu-se și astfel multiplele filiații dintre cei doi, chiar dacă filtrate uneori prin alții. Sigur, Vladimir Streinu nu pune astfel problema, dar ea trebuie considerată, mai ales că unele sugestii indirecte pot fi scoase chiar din scrierile autorului *Ritmului imanent*. Una răsare din pasajul în care se vorbește despre *Vocabularul eminescian*, arătîndu-se circulația comună a unui mare număr de cuvinte la cei doi poeți (unele părînd, cred, „eminesciene", la Arghezi și altele „argheziene" la Eminescu) și alta, semnalabilă tot numai prin ricoșeu, cînd vorbește de faptul „că valorile poetice sînt coextensive în cuprinsul lor absolut", deși clasificarea e trebuitoare, indiferent despre ce poeți ar fi vorba, inclusiv, „în același fel, privitor la Macedonski, Goga și Arghezi de o parte, iar Eminescu de altă parte, necesitatea ierarhizării persistă și se impune". Extinzînd asemenea aproape invizibile fire și colectînd și alte eventuale sintagme critice ce ar îndreptăți o astfel de cercetare, am putea, recitind opera celor doi, reliefa cît din Eminescu „prevestea" un posibil Arghezi, avea adică „arghezian" în el. Dar o astfel de cale nu e în natura rîndurilor de față.

Pînă a le consacra celor doi poeți studii oarecum specializate, ei mai sînt aduși în discuție de Streinu și pentru definirea altor probleme sau confrați ai lor. Din cînd în cînd amîndoi, ca atunci cînd se încearcă o exemplificare generală a clasicismului românesc („constituit unitar dintr-un clasicism popular, din clasicismul lui Eminescu și Creangă, din clasicismul lui Sadoveanu și Arghezi") sau, în treacăt, cînd se marchează vîrstele mari ale limbajului nostru artistic (Alecsandri, Eminescu, Arghezi), ori se intenționează o situare a lirismului bacovian și o punctare a metodelor de folosit în critică: „Studiul poeziei lui Bacovia va răspunde, în subsidiar, problemei criticii psihologice pe care a pus-o cercetarea poeziei lui Arghezi", în raport de care „puțin a avut de spus" Bacovia, însă „acest puțin mulțumește deplin prin unicitate și putere". Însă, în cazul lui și al altora, excesul de critică psihologică a dus la situații anormale și, de pildă, „a formula pesimismul lui Eminescu înseamnă a exprima o judecată literară" (*Pagini de critică literară*, vol. I, p. 34).

Cel mai adesea însă raportarea se face la unul sau la celălalt dintre ei. Astfel, Eminescu este invocat cînd se vorbește de puterea scriitorilor de a scurta „perioada de instabilitate lingvistică" a unei culturi, pe care, la noi, el a avut-o „în mare măsură"; de felul în care, din adversitate față de el (pentru a evita aceleași acuzații de obscuritate și rea formulare), Macedonski, spirit înnoitor, ajunge să versifice după reguli știute, promovînd parnasianismul și părăsind versul liber; de marile lui experiențe în materie de versificație; de estetica vitalistă, promovată de Maiorescu (care o vedea exemplificată de marele său prieten) și de comportarea exemplară a criticului față de poet (în ciuda „greului timp intern" pe care i-l producea cel ce-i încălzea inima și mintea „cu o rază din geniul d-tale

poetic, care pentru noi este şi va rămîne cea mai înaltă încorporare a inteligenţei române"); de reaua lui înţelegere în epocă de către mulţi şocaţi de noutatea sa; de iritaţia lui Hasdeu împotriva poetului, de natură a-i „tulbura ideile"; de studii pseudodocte care ne revelează în general... „romantismul lui Eminescu" sau, cu bagaj excesiv erudit, coincidenţele lui nesemnificative cu alţii; de poezie pură („o imposibilitate dovedită") etc. Cotruş începătorul, ca şi Minulescu cel incipient, sînt văzuţi sub influenţa marelui poet, lui Virgil Gheorghiu i se semnalează ceea ce-l nemulţumea pe Maiorescu la marele poet („reflexivitatea mai peste marginile îngăduite"), după cum Beniuc e arătat ca un eclectic fixat, totuşi, asupra lui Eminescu; obscuritatea aparentă, inerentă fazelor incipiente de asimilare a unor poeţi mari e pilduită prin Eminescu şi Hölderlin, „internaţionalismul" suprarealist e combătut cu cel real şi fundat naţional al autorului *Doinei*, o istorie a literaturii a lui D. Murăraşu e negată şi pentru chipul îngust de a-l vedea pe Eminescu, o carte în care e vorba despre poet fiind nu o dată apreciată în primul rînd după imaginea ce ne-o dă asupra lui, marii contemporani ai criticului, precum Iorga, Sadoveanu, Voiculescu prozatorul etc. fiind, la rîndu-le, comparaţi cu el în primul rînd şi aşa mai departe.

Uneori raportările sînt multiple şi, vorbind despre *Lauda somnului* de exemplu, criticul observă că „dacă Arghezi creşte din exclusiva rodnicie a unei sensibilităţi verbale, iar Bacovia se împlîntă şi dispare ca om în anorganic printr-o artă de crochiu, Lucian Blaga, sporind categoria tipurilor psihologice, introduce cunoaşterii noastre un univers propriu". Cînd se încearcă o situare a lui Adrian Maniu în peisajul epocii, se fixează întîi faptul că pe la 1914 „Arghezi se exercita cu putere în imitaţii baudelairiene ca *Litanii* şi *Agate negre*, în care percepţia pozitivistă a morţii, văzută ca rupere ireparabilă a echilibrului material al vieţii, alterna cu senzualitatea cea mai mohorîtă în iubire (indicaţii de incoruptibilă puritate existînd totuşi în *Dedicaţie*), totul comunicat cu ajutorul unei prozodii destul de cuminţi. Sîntem adică încă la Baudelaire, la inovaţia categoriei de sensibilitate introdusă de acesta". Însă, „ca influenţă, autorul *Salomeei* se potriveşte pe devenirile baudelairianismului şi nu pe Baudelaire, găsindu-se astfel cu un pas înaintea lui Arghezi, Bacovia şi poate chiar Vinea", el cultivînd atunci „în poezie estetica tiflei strengăreşti". Alteori literatura lui Arghezi e luată ca argument contra adepţilor „frumosului incontingent", chiar *Psalmii* lui răsturnînd „împotrivirile oricui" la susţinerile adverse, după cum, prin proza ce a dat-o, el învederează cum „cronica a subvenit, la nevoile imaginaţiei", deşi altfel, el este la noi, „reprezentantul cel mai de seamă al prozei artistice", de „covîrşitoare însemnătate filologică şi stilistică".

Încercînd şi izbutind să-şi ţină atitudinea dreaptă faţă de Arghezi (pusă oarecum în dificultate şi de prezenţa „pe teren" a scriitorului, cu tot ce decurge de aici pentru un critic, pe cînd la Eminescu dificultăţile erau de alt ordin), el nu iartă nici aplecarea apologetică, pe care i se pare a o descoperi într-un rînd la Şerban Cioculescu (căruia-i impută atunci că practică o eseistică „uşor metafizică, pronunţat morală şi violent necritică", cînd e vorba de autorul *Cuvintelor potrivite*), nici tifla nedreaptă din *Efortul Arghezi* al lui Eugen Ionescu, întrucît „avînd un astfel de poet, e necuvenit lucru să-l necăjim cu paiul pe ceafă, să-l ciupim stren-

găreşte sau să căutăm a-l înjosi din distracţie". Nici cei ce fac gesturi epigonice în urma lui, de la Cotruş la Crevedia, Camil Baltazar, George Lesnea, uneori Miron Radu Paraschivescu, Bănuţă şi alţii mult mai pronunţaţi nu sînt scutiţi de observaţii, fie ele eufemizate în formulări ca „plăcere copleşitoare pentru poezia lui Arghezi". „Prometeicul Arghezi", care nu e „un nou Eminescu", precum au afirmat atîţia comozi, dar care e în multe privinţe comparabil cu el, fiind printre capii de serie a multor inovaţii şi reluări (între acestea din urmă, poemul în proză, versul liber, utilizat paralel cu exploatarea virtuţilor celui tradiţional, în spirit modern şi chiar modernist), pe care nu le vom găsi prin formulări generale, confortabil luate de la alţii, uneori îndoielnici ca autoritate.

Dar dacă acesta este fondul relativ general de referinţe la opera celor doi mari poeţi, prezent de regulă în lucrări mai puţin destinate vreunuia dintre ei, cînd e vorba de cercetarea fiecăruia în parte, perspectiva asupra lor ia alte dimensiuni. Astfel, cine parcurge textele lui de această natură, nu poate să nu observe o cuprindere continuu semnificativă a „formei interne" a scrisului celor doi, un elan mereu reluat în a introduce un alt *distinguo* în legătură cu ei şi, în acelaşi timp, o regenerare şi chiar o întinerire a spiritului său la contactul cu opera lor. Chestiunea e, dealtfel, mai generală în ce-l priveşte pe Streinu, al cărui scris cunoaşte o caracteristică maturizare şi simultană împrospătare pe mai tot parcursul desfăşurării lui. Riguroasă şi despodobită de încrengările ce-o particularizau oarecum înainte de război, fraza lui devine în anii din urmă alertă, luminoasă şi comunicativă, iar gîndirea lui critică tot mai inventivă, dinamică, în permanentă şi deloc obosită înaintare. Lucrurile se prezintă astfel pentru că autorul *Versificaţiei moderne* a evoluat într-adevăr neoprit pînă la sfîrşitul activităţii lui, fiecare obstacol cucerit sau înţeles înmulţindu-i energiile, complexizîndu-i gîndirea şi formele de exprimare.

Revenind la Eminescu, se observă că criticul mai parcurge oarecum o etapă înainte de a-i aborda opera în chip direct. Anume aceea, scurtă, cînd trece de la referirile relativ generale la examinarea modului în care este prezentat poetul în scrieri critice sau în evocări biografico-romaneşti. Două sînt primele prilejuri mai importante de această natură: romanele *Mite* şi *Bălăuca* de E. Lovinescu şi *Opera lui Mihai Eminescu* de G. Călinescu. Recenziile la romanele lui Lovinescu, de care era deja profund ataşat la vremea cînd scria despre ele (în „Gazeta" din 19 februarie şi, respectiv, 17 decembrie 1935), atestă din nou o exercitare intransigentă a spiritului său critic, semnalîndu-i marelui său prieten tot ce „este placaj", „deficienţă psihologică" sau de altă natură în cele două cărţi, a căror valoare „se ascunde în scenele de plan secundar", în „nedesmînţitele frumuseţi episodice". Ele relevă din nou în autor un fin psiholog, exprimat lapidar, ca în această observaţie despre Mite Kremnitz, care „a trişat de fapt o viaţă tihnită de familie, precum şi cele cîteva momente de aur cu Eminescu; ea n-a iubit nici pe poet, nici pe doctorul Kremnitz, iubindu-se nemăsurat numai pe sine". E drept însă că în legătură cu Eminescu observaţiile sînt mai puţin percutante deocamdată şi abia dacă reţinea „puterea naturii sale inhibite care trăieşte în imaginaţie complet şi anticipativ realităţi abia schiţate", aptitudinea de a se retrage „în natura proprie, în nefericire", „în ficţiune şi incoruptibilitate" şi

încă vreo cîteva, formulate paralel cu textul lovinescian, unde dăm, totuşi, notează criticul, peste un „chip extravagant de poet, care se libera de viaţa incomodă în jocuri superioare cu rachetele imaginaţiei".

Studiile lui Călinescu fiind abordate „din mers", tot în 1935, adică în momentul cînd apăruse *Viaţa lui Mihai Eminescu* şi primele trei volume din cele cinci ale *Operei lui Mihai Eminescu*, analiza se simte ca parţializatoare, cu obiecţii neîntemeiate mereu pe realităţi şi cu un apreciabil parter de observaţii — juste în parte, dar cam nelalocul lor aici — despre conduita morală a criticului. Obiecţia principală este că „descrierea ineditelor, simplă rezumare", este „nearhitectonică, balonîndu-l inexplicabil" pe poet, iar autorul ar fi făcut mai bine „să-şi lase între zidurile Academiei această trudă nerodnică". Relevîndu-i lui Călinescu, pe lîngă felurite inconsecvenţe, „temperamentul său critic deosebit de interesant", „resursele excepţionale de scriitor" munca „dîrză" şi „talentată" şi contestînd valoarea volumelor II şi III din *Opera lui Mihai Eminescu*, el vine, cînd e vorba de *Viaţa lui Mihai Eminescu*, „cu aprecierile cele mai nereţinute", volumul I din *Operă*... rezolvînd „mult dezbătuta soluţie de continuitate dintre pesimismul eminescian şi optimismul combativ politico-social" şi argumentînd „organicitatea dezvoltării" personalităţii sale. Însă reproşul de inconsecvenţă făcut lui Călinescu, poate fi întors, la dimensiuni reduse, şi lui Streinu, el afirmînd peste cîteva luni că în *Viaţa*... „G. Călinescu a reuşit să pună într-o lumină nouă, deşi arbitrară, psihologia lui Eminescu, imaginîndu-l ca o fiinţă simplă, alcătuire elementară de instincte sănătoase". E de notat că, prob, aproape 30 de ani mai tîrziu, în *Eminescu văzut de G. Călinescu*, Streinu nota că e regretabil acel gest al criticii care, la apariţia *Vieţii* ..., „îi afirma pieziş arbitrarietatea", trecînd peste ştiinţa biografului „fără pereche" şi peste excepţionala lui „facultate creatoare", elogiate acum, deopotrivă cu *Opera*..., care „constă nu numai într-o sinteză critică nouă" ci şi „dintr-un fel de ediţie comentată şi antologică a imensului material manuscript", valorificat de Călinescu „integral şi metodic" şi relevînd „nebănuit de mari frumuseţi," pe care în 1935 însă se încăpăţîna să nu le vadă, neacordîndu-le decît creditul „unor muguri chirciţi", întrucît nici una din cîte foi „frunzăreşte Călinescu nu vădeşte, ca să-şi legitimeze dreptul la analiza critică, o nuanţă nouă în alcătuirea morală a lui Eminescu". Este aici una din oscilaţiile cele mai ample ale altfel pilduitor consecventului autor al *Clasicilor noştri*, o cedare a spiritului critic în faţa evidenţei, poate a necunoaşterii realităţilor de fapt şi sigur în cea a unor adversităţi născute de desolidarizările şi polemicile anterioare cu Călinescu, care, la rîndu-i, nu va fi deloc drept cu Streinu, în *Istoria literturii române de la origini pînă în prezent* transportîndu-l la o grupare improprie pe poet (dadaişti, suprarealişti etc.), iar pe critic sfătuindu-l să-şi reexamineze opiniile şi stilul, deşi, măcar în parte, în versiunea nouă a *Operei*..., pare a fi luat oarecum în seamă unele observaţii ale lui Streinu, restrîngîndu-i descriptivitatea.

Stimulat de investigaţiile lui Călinescu, de turul de forţă editorial al lui Perpessicius (pe care-l salută cu mare entuziasm în două rînduri şi-l susţine cu mînie în faţa unor îngustimi contabile în altul) Streinu va intra el însuşi în adîncimile acestui univers prin preajma războiului,

dînd cîteva studii oricînd considerabile, adunate în volumul *Clasicii noştri* în 1943 (ed. a II-a, 1969). În primul, *Eminescu al vremii noastre*, pornind de la aceea că „împrejurarea de a se crede colectiv în geniul lui, fie şi fără justificări la îndemînă, este prea fericită", atrage atenţia totuşi că e cazul a se înainta în cunoaşterea acestui „spectacol cosmic, pe care nimeni nu l-a mai imitat. Numai cîţiva poeţi ai lumii au pus ca şi el planeţii să se nască încă o dată, să se rotească hipnotici după un calcul neştiut şi să emane misterioasa lor influenţă asupra conştiinţei omeneşti". Pentru că „mişcarea cea mai frecventă a lirismului eminescian este astfel resorbirea conştiinţei individuale într-o ordine superioară, într-un fel de supraconştiinţă a lumii, ce se exprimă în ficţiuni proprii". Această componentă de bază a personalităţii lui n-a fost imitată de nici un urmaş", în acest sens „eminescianismul propriu-zis fiind un curent poetic pe care literatura noastră nu l-a avut încă" (deşi, aparent contradictoriu, în altă parte afirmă c-am fi avut „un curent eminescian, un curent arghezian", însă gîndul îi e la epigoni mărunţi), Eminescu rămînînd şi sub acest aspect „în întregime al vremii noastre". Dar, întrucît „orice natură lirică nouă se prezintă mai întîi cu totul închisă în sine, fiindcă la producerea ei nu colaborează convenţiile noastre intelectuale", Eminescu a rămas şi un *poet dificil*, ca toţi marii lirici ai lumii, care păstrează, dincolo de popularitate, de înţelegerea comună şi de obişnuinţă, un grad de „ermetism" constant explorabil, conştiinţa generaţiilor înregistrîndu-i mereu aspecte noi. Observaţia va fi reluată cu prilejul comentării, în „Kalende" nr. 8—9/1943, a cărţii lui Arghezi despre Eminescu, din care se reţine, între altele, „că Eminescu nu poate fi tradus nici în româneşte", ceea ce vrea să semnifice că poetul nu e „un exemplu de claritate", şi că sînt oameni cărora dacă „li se spune că într-un fel definiţia limpezimii poetice este obscuritatea consacrată, rămîn consternaţi şi continuă să admire în Eminescu orice în afară de turburarea lui esenţială, de netradus chiar în româneşte."

Prin *Legenda „Luceafărului"* criticul argumentează că „între legendele noastre, dintre care *Mioriţa* şi *Mănăstirea Curţii de Argeş* ne recomandă ca popor în faţa eternităţii", *Luceafărul* „e creaţia unui mare poet cunoscut" care „îmbogăţeşte spiritualitatea românească, rămînînd însă să strălucească peste o întreagă cultură, fără a se împrumuta ca motiv fundamental scriitorilor ulteriori", precum celelalte. Cadrul anecdotic, izvoarele etc. sînt comune, însă ceea ce a contribuit la „sporirea patrimoniului nostru de legende prin *Luceafărul*, complexitatea, semnificaţia şi armonia care au dat existenţă şi circulaţie acestei legende sînt numai ale lui Eminescu. Este dimensiunea marelui poem pe care Streinu o pune primul în evidenţă.

Dacă momentul în care i-a venit lui Vladimir Streinu gîndul de a scrie o carte despre Eminescu scapă putinţei de-a fi fixat, e foarte probabil că acela al unei ediţii personale a versurilor acestuia a răsărit odată cu apariţia primului volum al celei întocmite de Perpessicius, pe care îl comentează amplu, competent, la obiect, ca şi cu manuscrisele în faţă, asupra ordinii cărora într-o ediţie nouă pare a-şi fi făcut o imagine. Ea va reveni accidental şi va fi expusă public indirect, abia în „Luceafărul" din 17 ianuarie 1966, cînd se ştia de mai multă vreme de către

cei apropiaţi că gîndea intens la o asemenea ediţie. Anterior, într-un probabil proiect de articol, intitulat *Eminescu* (*ed. Perpessicius*). *Note de lectură*, rămas fragmentar, în opt puncte, pe o coală manuscrisă, databil cel mai devreme 1953 (an în care a apărut volumul IV al acelei ediţii, la care se face o referire), el notase : „Ediţia curentă pe care o plănuiesc pentru cîndva, consecinţă a punctului 3 şi 5. Voi încerca să fac ceea ce ar fi făcut Maiorescu dacă ar fi cercetat toate manuscrisele eminesciene, aflătoare în posesia lui în 1883 sau mai tîrziu". Punctul 3 punea la îndoială valabilitatea împărţirii poeziilor lui Eminescu în „tipărite în timpul vieţii" şi „tipărite după moarte", în loc de a respecta „cronologia creaţiei eminesciene întregi". Dar la punctul 5 nota că ediţia Perpessicius îi lasă, prin alcătuirea ei, cam prea acuzat „impresia de laborator, de subsol al creaţiei lirice eminesciene. Ce strălucire capătă gustul lui Maiorescu, care a selectat poeziile din ediţia lui, la care se mai pot adăuga numai cîteva (pînă la maximum zece)". Cifra pare restrictivă, dar pentru o ediţie curentă e acceptabilă (două poezii ar fi fost *Odin şi Poetul* şi *Sarmis*, celelalte opt fiind doar aproximabile). Tot acolo el făcea distincţia între „materiale de laborator" şi „postume" (cărora li s-ar fi însumat poeziile pe care, probabil, „însuşi poetul le-ar fi tipărit dacă trăia"), ca şi observaţia notabilă asupra „drumului urmat de Em.(inescu) de la romantismul cel mai neguros, haotic, gigantic şi asiatic la lucrul finit, la clasicismul ordonat şi armonios, la atic. Ciclu complet de evoluţie, ca pomii siberieni care înverzesc, înfloresc, rodesc şi se scutură în trei luni" (ideea va reveni în eseul *Tipare de cultură. Atic şi asiatic*).

În timp, el ajunsese să distingă, în mare, între ediţiile *estetice* (cum e cea, unilateralizantă, a lui Mihail Dragomirescu, din poeziile lui Eminescu), ştiinţifice (de tipul celei întocmite de Perpessicius) şi *critice*, cum ar fi fost cea la care visa. Aceasta, ţinînd seamă de cronologia internă şi de valoarea poeziilor, ar fi trecut peste ideea de „antume" şi „postume", care secţionează „organicitatea vie şi evoluţia concepţiei poetice a lui Eminescu. Împărţirea artificială (prin nimic altceva decît un accident) face ca *Scrisorile* sau *Luceafărul* să rămînă a fi mereu citite înainte de *Odin şi Poetul* sau *Sarmis*", ceea ce „răstoarnă evoluţia spirituală a lui Eminescu". Inserţia „postumelor în procesivitatea firească a operei întregi" ar înlesni „viziunea celei mai complexe deveniri artistice româneşti". În esenţă, acesta era punctul său de vedere asupra unui nou tip de ediţie Eminescu, „urmînd a reveni cîndva asupra nevoii unei astfel de reeditări", „pentru şcoala de adulţi". Dar ediţia n-a mai fost elaborată, ca şi cartea la care se gîndea.

În legătură cu aceasta au rămas doar cîteva însemnări, pe două pagini disparate, cam din epoca dintre „*Floarea albastră*" *şi lirismul eminescian* şi *Eminescu şi limba engleză* (adică dintre 1964 şi 1968, dacă ne luăm, comparativ, după vechimea hîrtiei, unele propoziţiuni trecute în articolele de mai sus etc.). Intitulate *Eminescu*, însemnările de pe prima foaie, notate cu *Cap. I* (avînd două variante), aduc nou, faţă de ce scrisese Streinu despre Eminescu, cîte ceva în legătură cu *Pesimismul eminescian* (cum se intitulează varianta a doua, mai organizată, a cap. I). Aceasta ar avea *izvoare* „livreşti, istorico-sociale şi temperamentale" şi *forme* estetice (*Orfeu* şi *Epigonii*, ca şi *Dacia*), filozofice (ruperea din natură,

condiția individuală, egoismul Dumnezeului și demonismul) și morale (*Junii ... Mureșan* și *Scrisori*)". Urmează paragraful „Soluții : «accentul tragic » și ideea de «mîntuire ». Soluții provizorii : «asceză », «magie » și «erotism »; soluție definitivă : «ficțiunea estetică ». Momentele de criză ale ficțiunii estetice, vocația ei, «Cupa poeziei înfocate » și «setea » «totală » de «formele perfecte », «versul adonic, limba veche și-nțeleaptă »" etc. La „accentul tragic" se notau treptele : „a. patetism, b. desgust, c. sarcasm, d. dispreț, e. invectivă și diatribă". Fără a mai detalia în continuare, se poate deduce de aici cel mult că ar fi fost vorba de o carte altfel decît altele, însă, vorba lui Streinu, acest alt Eminescu „este taina unui viitor indeterminabil".

Cititorul rămîne a se mulțumi astfel doar cu articolele și eseurile existente despre marele poet, între care *„Floarea albastră" și lirismul eminescian*, *Eminescu, lectură comentată*, *Documente de biografie intelectuală*, *Coincidențe și anticipări eminesciene*, *Vocabular eminescian* („scăpat" din bibliografia unei interesante lucrări ca *Lexicul artistic eminescian în lumină statistică* de Luiza Seche, căreia i-ar fi putut lumina anume aspecte) și altele indică înălțimea la care se ridica Vladimir Streinu pe acest teren și forța lui de a lărgi în continuare orizontul înțelegerii complexului univers eminescian, cu care doctrinarul și mai ales poetul din el s-a atins fericit în cîteva rînduri, ca în *La o Veneție* (dedicată *Lui Eminescu*), sau *Întoarceri*, prin care exemplifică parcă posibilitatea eminescianismului de substanță pe care, cu ani în urmă, nu-l prea găsea în lirica noastră : „Glas de corn, glas din departe,/ Zice stins și ne desparte / De durere și de parte : / Cerbul nu stă să mai poarte / Stemă-naltă, stemă-n toarte; Glas de corn, sau glas de soarte, / De plecare sau de moarte, / Cîntecul e dulce foarte".

Cartea pereche celei despre Eminescu ar fi fost, în intențiile exprimate în ultimii săi ani de Vladimir Streinu, cea despre Arghezi. Îi cunoștea bine opera și locul ei în literatura română și în cea universală, se știa de aproape o jumătate de veac cu omul (pe care-l prețuia mai puțin, dovadă că nu l-a evocat niciînd), scrisese despre relativ multe din cărțile lui, avea destule rezerve despre ce se spusese despre poet, încît numai răgaz de-ar fi avut, cartea ar fi rezultat, probabil, fără mari dificultăți. Căci „cel mai mare poet de după Eminescu" îi impusese prin geniul său verbal („care în cele din urmă nu este decît una din posibilitățile geniului limbii noastre"), prin *meșteșug* și *inspirație*, prin etica fundamentală a operei, prin „divina strălucire simplă" și mai ales prin „instinctul noutății, care în literatură nu o dată coincide cu instinctul marilor creațiuni". Depășise faza „dramei de inteligență" și autorul teoriei *frumosului necategorial*, însetat de absolutul concretului poetic, se putea avînta în analize dintre cele mai pertinente.

Îl frapau la el, ca și la Eminescu, marile „simboluri prin mijlocirea cărora intrăm în zona superioară a misterelor cosmice", „sclavia nouă a gravitației argheziene", constatînd că poetul care „este cel mai liber de concepte din cîți avem, se exprimă în reliefuri orogenice, a căror materialitate vorbește de începuturile creațiunii", împrejurare ce reliefează din nou „cunoscutul geniu arghezian, înverșunat asupra lui însuși, în unică înțelegere cu el însuși". Se simțea solidar cu el în caricarea politicienilor de pe vremuri (pe care Streinu îi stigmatizase, la rîndu-i, într-o

serie de articole din „Gazeta", „Timpul" şi altele), bucurîndu-se că în *Manual de morală practică* „cuvîntul ustură şi viziunea schilodeşte" o atare faună, putînd contribui, „prin puterea caracteristică de predică nemaiauzită de multă vreme", la „un început de reeducare a momentului vieţii noastre publice". Asta îl va duce să constatate la el „alegorii de satiră swiftiană", forţa lui de „prozator militant", complementaritatea organică a tuturor formelor scrisului său, ca şi „vîrstele poetice ale unei dezvoltări lirice fără precedent în istoria poeziei noastre, asemănătoare poate numai cu aceea, din istoria poeziei universale, a lui Victor Hugo sau Giosue Carducci" (vîrstele, adică împrospătările sau schimbările de motive ar avea între ele cam cîte 20 de ani). „Aşezat singur între marii poeţi ai timpului său : Esenin, Maiakovski, Rilke, Valéry, Eliot şi Ungaretti, fiind mai vecin, prim energie, cu Serghei Esenin, iar prin transcendenţă cu R.M. Rilke", Arghezi i se relevă în cele din urmă ca „sensibilitatea cea mai caracterizat revoluţionară din cuprinsul lirismului românesc", poetul „încărcat de sentimentul unei revolte conţinute" ce explică şi „felul dramatic al expresiei" sale. Aceleaşi coordonate fac ca şi prozodia arghezian să aibă „o lege proprie", din care nu lipseşte nici nevoia de constrîngere, nici aceea de libertate", care-l conduce către experimentarea mai tuturor formelor de versificaţie. Se înţelege că prin experienţa lui poezia nu şi-a „istovit toate posibilităţile", ci, dimpotrivă, a fost revitalizată, pregătindu-se terenul pentru altele. Aceasta şi pentru că opera lui Arghezi, „în forma ei definitivă, reprezintă cea dintîi înnoirea masivă, după Eminescu, a lirismului nostru, înnoire de inspiraţie, de tehnică şi valoare în acelaşi timp".

Dar parcurgerea scrierilor lui Vladimir Streinu despre cei doi mari poeţi mai relevă şi altceva. Anume, paralel cu evoluţia chipului său de a-i înţelege, iese în evidenţă şi subtilizarea mijloacelor critice, rafinarea intuiţiei şi limpezirea constantă a expresiei, reînvigorarea spiritului său critic, tinzînd tot mai mult către esenţial. Este un caz fericit de automodelare statornică a unei fizionomii critice, pregnantă altfel încă de la întîiele ei manifestări şi evident înzestrată din belşug cu ceea ce el avea să numească *instinct artistic*. Scrise pe distanţa a peste 40 de ani, studiile şi eseurile acestea reliefează astfel, dintr-odată cu unitatea lor şi o fină primenire a impresiilor, o şlefuire a uneltelor şi îndeosebi o captivantă înaintare către conturarea mai fermă a cîte unei laturi a *spaţiului estetic* ce i se pare caracteristic operei celor doi poeţi. Experienţele lirice la care a asistat (pe unele încercîndu-le el însuşi), diversificarea lecturilor şi a contactelor cu marea poezie a lumii, i-au înlesnit noi posibilităţi de raportare a lui Eminescu şi Arghezi la marii lor confraţi din universalitate, făcînd paşi noi în această direcţie şi punctîndu-le noi dimensiuni în spaţiu autohton şi străin. În preajma lor, criticul acesta atît de puţin confesiv nu se sfieşte — ca semn de profundă familiarizare cu spiritul lor şi multiplă forjare a celui al său — a aluneca la cîte o, fie şi indirectă, mărturisire, ca unul ce se ştia în acelaşi timp un expert în aproximarea *poesisului* şi un liric ce-şi avea propriul Orion „pe cerul poeziei româneşti".

Sigur, există diferenţe în modul în care şi-i apropie sufleteşte, critic şi omeneşte pe cei doi. Este limpede că Eminescu, de pildă, îi impusese modelator, şi ca atitudine de viaţă, complexitate rară de gîndire şi forţă de doctrinar politic patriot. Evident, imaginea lui ca om îi venise prin

mărturiile altora şi ca poet îndeosebi prin Maiorescu, de la care în o seamă de privinţe se revendica, ceea ce-i sporea într-un fel astralitatea şi puterea de impunere. Amîndoi, însă, cu diferenţierile necesare, îl vor preocupa sub raportul acelui „duh inanalizabil" ultim al poeziei lor, pe care o va cerceta sub aspectul expresiei, al meşteşugului şi al nesfîrşitelor ei încrengături, motive şi înţelesuri. De aceea va şi scrie cu precădere despre ei, făcînd, de asemenea, la opera lor, cam tot atîtea referiri cîte la Baudelaire, Shakespeare, Goethe, Poe, Rimbaud, Mallarmé sau Valéry, iar dintre conaţionali la Bacovia, Barbu, Blaga, Caragiale, Călinescu, Creangă, Iorga, Lovinescu, Macedonski, Maiorescu, Philippide, Sadoveanu şi la încă vreo cîţiva, pentru a-şi exemplifica traseul ideilor literare şi punctele lor de sprijin. Ba, prin Eminescu şi Arghezi (evident, nu exclusiv) el şi-a putut configura mai ferm teritoriul artei literare naţionale şi al celei străine, pe care aproape ori de cîte ori o investighează aduce vorba substanţial şi despre ei.

Cel căruia i se zicea în cerc restrîns Făt-Frumos din Teiu (cum se numeşte satul său natal) şi pe care Lovinescu îl credea „iremediabil poet", ajunsese să aibă în comun cu ei marea pasiune a expresiei şi explorării în adîncime a limbii sub acest aspect, a publicisticii şi a poeziei, să manifeste aceeaşi tensiune către un limbaj nuanţat personal şi către o ideaţie diferenţiatoare fără veleităţi, să afirme cu măsură o mare mîndrie naţională şi o deschidere din cele mai ample către universalitate. Cercetîndu-le şi subliniindu-le vocaţia lor supraindividualizatoare, clasică adică, a ajuns în cele din urmă să releve el însuşi o asemenea vocaţie, devenind astfel şi pe această cale un clasic al criticii noastre moderne, ale cărui opinii îşi fac tot mai larg drum către acel fond înălţător de idei caracteristice *aesthesisului carpato-dunărean*, care l-a preocupat îndeaproape, exemplificîndu-l nu o dată prin creaţia lui Eminescu şi Arghezi. Este o altă perspectivă în care se cuvin citite studiile lui despre ei, jaloane şi abia urzeli a ceea ce ar fi putut el izbuti prin cărţile pe care, mereu amînat, îşi dorea să le scrie.

MARIE CLAIRE GÉRARD-ZAI
(Basel)

L'AUTEUR DE PHILOMENA

Chrétien de Troyes est-il réellement l'auteur de *Philomena*, la question est controversée mais peut trouver une réponse acceptable et satisfaisante. *Philomena* ou *Philomela*, nom poétique du rossignol, se présente sous la forme d'un conte de 1468 vers octosyllabiques que le prologue de *Cligès* intitule : *la muance de la hupe et de l'aronde et del rossignol*, c'est-à-dire l'histoire de Térée, Progné et Philomena. Ce n'est que récemment, en 1884, que Gaston Paris a retrouvé, dans l'*Ovide Moralisé*, ce récit emprunté aux *Métamorphoses* d'Ovide (livre VI, vers 426—674). L'auteur de l'*Ovide Moralisé* dit expressément qu'il a inséré dans son poème l'ouvrage antérieur de Chrétien :

> ,,Mais je n'en descrirai le conte
> Fors si com Crestiens le conte,
> Qui bien en translata la letre.
> Sur lui ne m'en vueil entremetre;
> Tout son dit vos raconterai
> Et l'alegorie en trairai." (C. De Boer, App. II, v. 29—31)

et à la fin du récit :

> ,,De Philomena faut le conte
> Si com Crestiens le raconte". (C. De Boer, App. III, v. 1—2).

La fable est la suivante : Pandion, roi d'Athènes, a deux filles, à qui il voue une grande tendresse. L'aînée, Progné, a épousé, sous des présages funestes, Térée, roi de Thrace et lui a donné un fils, Itis. Après cinq ans de séparation, Progné exprime à son mari le désir de voir sa sœur, Philomena ; celui-ci fait voile vers Athènes pour venir y chercher Philomena. Dès qu'il est en présence de celle-ci, il en tombe éperduement amoureux. Pandion se résigne douloureusement au départ de sa fille cadette. A peine ont-ils quitté Athènes que Térée avoue son amour à sa belle-sœur qui le repousse en le traitant de parjure et de traître. Térée, insensible aux supplications indignées de sa victime, l'emmène jusqu'à une maison solitaire au fond d'un bois, il la viole et lui coupe la langue afin que son crime reste ignoré, puis l'abandonne sous la garde d'une paysanne.

Rentré chez lui, Térée raconte à sa femme, les larmes aux yeux, que Philomena est morte. Philomena brode l'histoire de son malheur sur une tenture et réussit à faire parvenir ce message muet à Progné. Celle-ci apprend le forfait de son mari, retrouve sa sœur, la cache dans le palais et se venge odieusement de Térée en lui servant à manger, comme un mets délicieux, le corps décapité de leur fils. Philomena, apparue tout

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 361—368, Bucureşti, 1976.

à coup, jette la tête sanglante d'Itis au visage de Térée. A ce point culminant de l'horreur, les trois personnages, dépouillés de toute humanité, se métamorphosent : Térée devient huppe, Progné hirondelle (aronde) et Philomena rossignol.

Le conte *Philomena* se divise nettement en deux parties et le vers 734 „ce conte Crestiiens li Gois" se trouve au début de la seconde partie, celle où se déroule l'épouvantable drame. La première partie finit par le départ de Térée et de Philomena pour la Thrace. La présence de ce nom d'auteur à cet endroit précis n'a rien de surprenant : le poète se nomme au moment où il commence la deuxième partie narrative, après s'être nommé sans doute déjà avec plus de détails dans une introduction générale, que l'auteur de l'*Ovide Moralisé* a omise comme ne faisant pas partie intégrante de la fable. A propos de cette division, l'on peut constater dans ce procédé un trait essentiel aux premières œuvres de Chrétien de Troyes, qui divise en deux parties, non seulement *Erec et Enide* („Ci fine li premerains vers", v. 1844), mais aussi *Cligès*, dont la seconde partie commence par „Nez fu Cligès an cui memoire, fu mise an romanz ceste estoire", v. 2383—2384.

Le surnom énigmatique *li Gois* a suscité des interprétations diverses, dont aucune ne s'impose vraiment. De toute manière, il ne fournit d'argument décisif ni pour, ni contre l'attribution à Chrétien de Troyes.

L'hypothèse, d'après laquelle l'attribution de l'*Ovide Moralisé* à un certain Chrétien Legouais de Sainte-More est due à une méprise d'annotateur, doit donc être rejetée. *Li Gois* est-il l'équivalent de *de Gouaix*, village de Champagne ? L'éditeur de *Philomena*, C. De Boer, prend comme point de départ de ses recherches le nom d'un village qui s'appelle Gouaix ; il est situé dans l'ancienne Champagne, à dix kilomètres de Provins et de Bray-sur-Seine, à 96 km de Paris et à 71 km de Troyes. Cette forme *Gouaix*, explique C. De Boer[1] peut très bien n'être que l'orthographe moderne d'une forme GOIS du XIIe siècle. L'ancien GOLIA s'appelle successivement Goille, Goaille et Gouaille. GAUGIACUS est le nom latinisé d'un village qui est appelé Goys dans un texte de 1400, Goez dans un texte de 1550, Goix dans un texte de 1782 et qu'on écrit aujourd'hui Gouaix. Admettons, dit l'éditeur C. De Boer, que *Gois* dans notre texte soit réellement la graphie ancienne de Gouaix. Le mot pourrait alors désigner le village natal de Chrétien de Troyes, mais à condition que la forme „li Gois" soit une faute de copiste pour „de Gois". Or, tous les manuscrits de l'*Ovide Moralisé*, reposant sur une seule tradition, celle du texte primitif de ce grand poème, portent *li g*. Il faut rechercher des traces au XIIe siècle de la forme „Gois" pour le nom de village champenois, nommé aujourd'hui Gouaix. A. Longnon, dans *Documents relatifs au comté de Champagne et de Brie, I, les Fiefs*, donne le nom du village sous les formes suivantes: GOVESIUM, *Gouois* (1172), *Gouvois* (1250), *Govois* (1250), formes bisyllabiques qui empêchent d'identifier *Gois* de notre texte avec *Gouaix*. Par ailleurs, les documents d'A. Longnon attestent un certain „Adam de Goys" (Hommages faits à Thibaut V) et d'un „François de Goix" (Armorial général de la Champagne, fol. 744) ; l'auteur de

[1] *Philomena, conte raconté d'après Ovide par Chrétien de Troyes*, publié par C. De Boer, Paris, 1909, p. CXII.

la table identifie *Goix* avec *Gouaix*, nous trouvons également : „Antoine Le Goix" (*ibid.*, fol. 690) et „Louis Le Goix" (*ibid.*, fol. 855). Le nom *Li Gois (Le Gois, Le Goix)* est bien attesté pour la Champagne, notamment à Reims, mais pour en trouver le sens toute indication nous fait défaut. Il existe en ancien français un mot *goi*, qu'on écrit aujourd'hui *gouet* ou *goué*, et qui désigne la „grosse serpe dont les bûcherons se servent pour couper le bois, ou les vignerons pour faire la pointe des échalas", mot dialectal du Centre qui proviendrait du latin populaire *GUBIUS. Cette étymologie du nom „Le Gois" n'est pas impossible en soi ; „Serpette" existe encore comme nom de famille, mais elle est toute gratuite. On peut encore, poursuit C. De Boer [2] penser au mot *gouais* ou *gouet*, qui désigne une variété de raisin peu estimée, mais cette explication ne vaut pas mieux que la précédente. Ernst Gamillscheg [3] constate que l'adjectif *goi*, *gois* est inconnu au Nord de la France, l'adjectif *goi*, féminin *goia* est répertorié dans des dictionnaires modernes, il a le sens de „boiteux" ; il cite, entre autres l'écrivain Mistral ; *Gois* étant encore aujourd'hui un nom de famille très connu et courant. L'Atlas linguistique de la France le donne aux points 878 et 869 : Basses Alpes et Hautes Alpes. La forme provençale *gois* a son équivalent en catalan *cox* et en espagnol *cojo*. Pour Ernst Gamillscheg, l'auteur de *Philomena* est originaire du Dauphiné du Sud. O. Schultz-Gora propose la lecture *Li Gois* „Liégeois" [4].

L'éditeur de *Philomena*, vingt ans après avoir publié le texte, revient à l'étude du nom „Crestiien Li Gois" dans un article [5] et émet l'hypothèse suivante : admettons que Chrétien se soit appelé *La Chièvre*. Dans ce pays bilingue qu'était l'Anglo-Normandie, ce nom devait se traduire : *the Got* — C. De Boer rappelle les titres bilingues de plusieurs lais de Marie de France. Ce mot *got* (= „Chèvre"), en anglais moderne *goat*, vient de l'anglosaxon *gât*, mais se prononçait déjà avec *o* dès le Xe siècle. A Troyes, ce nom, dont on ne pouvait comprendre le sens, devait se prononcer *goiz* avec un *i* et avec le *s* du cas sujet, ou *gois*, avec un simple *s* final, sans *t*. On sait que l'auteur de la branche II de *Renard* cite parmi les poèmes en vogue de son temps : „Tristan dont La Chievre fist, Qui assez belement en dist", nous trouvons également la mention : „Li Kievres, qui rimer valt L'amour de Tristan et d'Isalt". Pour C. De Boer, Chrétien a signé son *Tristan* „*La Chièvre* " et *Philomena* „*Li Gois*", puis il a renoncé à l'emploi de son nom pour s'appeler désormais *Chrestien de Troies* et ensuite *Chrestien* tout court.

Raphael Levy rejette les interprétations de De Boer, de Schultz Gora et de Gamillscheg : „All these treatments of *li Gois* as a geographical term seem to me to have to been made in servile imitation of the name Chrétien de Troyes. None of them is satisfactory" [6]. Il propose le développement sémantique suggéré par L. Sainéan [7], c'est-à-dire *li Gois* signifiait à l'origine un „petit chien" ('little dog'), le mot passe ensuite („through the transitional stage"), dans une étape comme terme d'insulte

[2] *Ibid.*, p. CXI.
[3] Ernst Gamillscheg, *Chrestien li Gois*, in „ZfSL", 46, 1923, p. 183—184.
[4] O. Schultz-Gora, in „ZrPh", 37, 1913, p. 232—236.
[5] C. De Boer, *Une hypothèse sur le nom de 'Crestiien Li Gois'*, in „Romania", 55, 1929, p. 116—118.
[6] Raphael Levy, *Old French 'goz' and Crestiiens liGois*, in „PMLA", 46, 1931, p. 313,
[7] *Les Sources indigènes de l'étymologie française*, Paris, 1925, p. 64.

à l'égard de personnes de peu d'estime, finalement l'expression étudiée signifie „personne de petite taille", „nain", utilisée comme substantif ou comme adjectif. Raphael Levy a trouvé *goz* comme traduction de „nain" ('dwarf') dans un glossaire judéo-français de Paris — B.N., fonds héb., 301, fol. 46r, Ezekiel XXVII, 11 —; il récolte les témoignages d'autres langues romanes : Raynouard donne, avec le sens de „chien", *goz*, *gosset*, *gosson*, *gossa* et *guos*, Levy, *cotz*, *gosso* et *gotz*, il cite même le mot en illyrien *kutze* et en hongrois *kuszi* „petit chien" ! Les transformations phonétiques que R. Levy fait subir à notre terme pour prouver son hypothèse ne convainquent guère. Il conclut : „The name corresponds to Chrétien le Nain. He is known only as the author of *Philomena*" [8]. En 1951, le même auteur, Raphael Levy, reprend la polémique. Il s'appuie sur les déclarations d'Eduard Sievers [9]. E. Sievers, qui a débuté en 1875 comme le Mendéléev de la philologie anglo-saxonne, s'est adonné plus tard à l'analyse de la mélodie. D'après sa méthode de la „Schallanalyse", il y a trois sortes de „Personalcurve" ou mouvement du bras droit pour accompagner la parole ou la musique ; la „Stimmformel" (où *üeee* est une abréviation pour 'über einschwingend einschwingend einschwingend') se rapporte à l'émission de la voix par les contractions de la poitrine et du diaphragme, et le „Querindex" résulte de la pression des doigts sur une règle de bois. Je dispense les lecteurs des explications de R. Levy sur cette théorie, nous sommes fort éloignés, me semble-t-il, d'hypothèses constructives quand cet auteur prétend que Crestiiens li Gois, l'auteur de *Philomena*, est un Nain et va jusqu'à préciser qu'il ne mesurait pas plus d'un mètre trente... [10].

Selon U. T. Holmes, Crestiiens li Gois et Chrétien de Troyes ne sont qu'un : „I am in accord with those who think that Crestiiens li Gois and Chrétien de Troyes were one and the same. (He) was a Jew, and from his name, he was certainly a Christianized one" [11]. Pour U. T. Holmes donc Chrétien a dû être un juif converti ou, du moins, il a été en contact avec les Juifs de Troyes, qui y perpétuaient la tradition rabbinique de Rashi, son nom prouvant qu'il était un converti.

F. Zaman a consacré sa thèse de doctorat au problème de l'attribution de *Philomena* ; si l'on peut regretter les nombreuses négligences dans le texte, les inexactitudes des références et le manque d'originalité dans les hypothèses proposées, il faut cependant reconnaître qu'il expose avec clarté le problème. F. Zaman discute d'une façon pertinente les arguments de W. Foerster avancés contre la paternité de Chrétien de Troyes [12] :

1) *El* < ILLA se trouve assez fréquemment dans *Philomena*. Chrétien ne se serait pas servi de cette forme. Or, l'emploi assez courant de la forme raccourcie du pronom personnel féminin singulier dans *Philomena*, manuscrit bourguignon du premier quart du XIVe siècle, n'a rien d'étonnant. F. Zaman rappelle que l'ancienne langue est très libre dans

---

[8] *Ibid.*, p. 320.

[9] Raphael Levy, *Etat présent des études sur l'attribution de 'Philomena'*, in „Les Lettres romanes", 5, 1951, p. 46—52.

[10] *Op. cit.*, p. 52.

[11] U. T. Holmes, *A New Interpretation of Chrétien's Conte del Graal*, in „Studies in Philology", 44, 1947, p. 475.

[12] F. Zaman, *L'attribution de Philomena à Chrétien de Troyes*, Diss. Leiden, 1928, p. 36 ss.

l'emploi ou l'omission du pronom—sujet et les copistes, et peut-être les éditeurs, en ont largement profité, puis il y a l'alternance avec le pronom démonstratif *cele*. Enfin il importe de mentionner un autre fait : un copiste peut mettre, en employant la forme qu'il préfère et sans rien changer au nombre des syllabes : *quele* ou *que el*, de même *quele* ou *quel*, quand le mot suivant commence par une voyelle. D'autre part, l'auteur de l'*Ovide Moralisé* se sert lui-même des deux formes. D'ailleurs, vu la tradition manuscrite des romans de Chrétien de Troyes, on ne peut guère prétendre que la langue de Chrétien ne contient pas cette forme, cela est même invraisemblable par le fait que précisément les copistes qui parlent à peu près le même dialecte que Chrétien, reproduisent en grand nombre la forme réprouvée. Ce qui rend la thèse insoutenable, objecte F. Zaman [13], c'est que les copistes qui n'ont pas *el* dans leur idiome l'emploient dans leurs copies, car ici il ne peut être question d'introduction de cette forme.

2) La forme *peüst (Philomena*, v. 1071), alors que Chrétien ne connaîtrait que la forme *poïsse*. F. Zaman s'y oppose [14] : *peüst* figure à la rime dans *Erec*, *Cligès*, *Lancelot*, *Yvain*, *Guillaume d'Angleterre* et *Perceval*, l'apparition de la forme *peüst* à la rime ne peut d'aucune façon témoigner contre l'authenticité de *Philomena*.

3) *Fel* au cas régime (*Philomena*, v. 631), cet emploi serait impossible dans un texte de Chrétien. L'éditeur de *Philomena* a signalé le premier cet emploi frappant [15] et a fait remarquer que l'auteur de *Philomena* se sert au vers 11 de la forme régulière dans une expression analogue : „a tirant felon". On peut se trouver en présence d'une simple négligence, d'une influence littéraire anglo-franco-normande ou d'un emploi populaire. „Il nous paraît difficile, dit F. Zaman [16], de maintenir l'apparition de la forme 'fautive' comme argument contre l'authenticité du petit conte".

4) La forme *nes* (*Philomena*, v. 192), dans une œuvre de début on s'attendrait à trouver la forme *neïs*. Le mot ne se rencontre qu'une seule fois dans un vers où nous pourrions, au besoin, introduire la forme *neïs* en supprimant l'hiatus : „Nes la mesniee Hellequin" [17].

5) L'absence de la forme dialectale *-omes*, première personne pluriel du présent et du futur de l'indicatif n'est pas déterminante pour l'attribution de *Philomena* [18].

6) La forme *iert*, troisième personne singulier de l'imparfait de l'indicatif du verbe *estre*, Chrétien n'emploierait que la forme *iere*. Or, F. Zaman a vérifié dans les romans non contestés de Chrétien de Troyes et constaté que l'emploi de cette forme dans *Philomena* est absolument le même que dans les autres romans [19].

7) Le dernier argument de W. Foerster concerne l'apparition du nom „Crestiiens li Gois" dans le texte de *Philomena* : „Derselbe Kristian wird sich doch in seinem Erstlingswerk nicht *Crestiiens li Gois* und später

[13] *Op. cit.*, p. 51.
[14] *Ibid.*, p. 55.
[15] *Philomena*, p. XXXVIII.
[16] *Op cit.*, p. 62.
[17] *Ibid.*, p. 63.
[18] *Ibid.*, p. 64—65.
[19] *Ibid.*, p. 68.

Crestiiens de Troies genannt haben" [20]. F. Zaman conclut que „la mention seule du nom n'empêchait pas Foerster d'attribuer ce conte à Chrétien. Nous croyons avoir réfuté les autres considérations" [21].

Cependant dans la discussion de ces arguments, on n'a pas assez tenu compte d'un fait capital qu'il est impossible de négliger et qui doit former la base de toute argumentation : la différence dans le mode de transmission des textes. On ne peut comparer la façon très particulière dont *Philomena* nous a été conservée avec la tradition souvent défectueuse des autres œuvres de Chrétien de Troyes. *Philomena* n'est conservée que dans les manuscrits de l'*Ovide Moralisé*. Ainsi l'état de chose pour *Philomena* est exactement le même que pour tel poème qui nous serait parvenu dans un seul manuscrit. Ceci est un fait qu'il importe de ne pas oublier quand on compare ce conte avec les romans de Chrétien de Troyes. F. Zaman conclut qu'il faut considérer le texte critique de *Philomena* „comme un manuscrit unique du premier quart du XIVe siècle qui nous conserverait un conte du XIIe siècle. Ce serait un bon manuscrit, mais qui pourrait présenter toutes les particularités et déviations qu'on remarque aussi dans d'autres copies de romans du XIIe siècle. Alors on n'a qu'à examiner si certaines formes qui ont été considérées comme étrangères à la langue de Chrétien et qui se trouvent dans *Philomena* ne se rencontrent pas dans les copies des romans de Chrétien. Le dépouillement des textes et des variantes nous a montré que, pour la forme *el* et celle de *peüst*, la plupart des manuscrits se comportent tout à fait comme *Philomena*, de sorte que, si un des grands romans de Chrétien ne nous était conservé que dans un seul manuscrit, il présenterait les mêmes particularités [22]. Finalement, F. Zaman en déduit : „Il n'y a rien dans *Philomena* qui s'oppose à l'attribution du conte à Chrétien de Troyes. Voilà le résultat de notre étude. Nous serions en droit de considérer que le but que nous nous sommes proposé est atteint" [23]. Un argument supplémentaire a été avancé pour l'attribution de *Philomena* à Chrétien de Troyes : c'est celui du style. Les critiques de tendance positiviste estimaient que rien ne paraît plus subjectif que le jugement sur le style d'une œuvre, basé sur une simple lecture. C. de Bœr a procédé à une étude et une comparaison grammaticale et littéraire de notre poème avec les œuvres de Chrétien de Troyes. Ses études de la phonétique et de la morphologie le conduisent à ces conclusions : „A côté de la rime *dit : cuit*, fréquente en ancien français, Chrétien n'a que le mot *luite* qui rime en *i*, mais cela suffit pour prouver que la diphtongaison ascendante de *ui* lui est connu. Tout le reste est du plus pur Chrétien" [24] et encore „L'étude de la morphologie du *Philomena* comparée avec celle des œuvres de Chrétien de Troyes n'empêche pas d'attribuer ce poème au poète champenois, à condition que le *Philomena* soit antérieur à *Erec*" [25]. Le système de versification de *Philomena* est identique à celui de Chrétien. Pour la richesse des rimes notre poème se classe „à côté d'*Erec*, 39 %—*Cligès* 44 %, *Lancelot*

[20] W. Foerster, *Kristian von Troies, Wörterbuch zu seinen sämtlichen Werken*, Halle a.S., 1914, Reprint, 1973, p. 27*.
[21] *Op. cit.*, p. 71.
[22] *Ibid.*, p. 91—92.
[23] *Ibid.*, p. 92.
[24] *Op. cit.*, p. XXIX.
[25] *Op. cit.*, p. XXXIX.

44 %, *Yvain* 40 %, *Perceval* 36 %—, mais ces chiffres n'ont qu'une importance très relative quand il s'agit d'œuvres d'un même auteur" [26]. Il continue : „nous retrouvons dans le *Philomena* les procédés de style d'*Erec*, de *Cligès*, du *Lancelot*, d'*Yvain* : une lecture attentive, mieux que des statistiques, nous montre dans l'emploi que fait de ces procédés l'auteur de notre poème la juste mesure qui manque dans un poète comme Raoul de Houdenc. Nous constatons en outre dans l'emploi de certaines figures, comme la métaphore et la synecdoque, un peu moins de hardiesse dans le *Philomena* que dans une des œuvres dont Chrétien est l'auteur incontesté" [27]. „En résumé le *Philomena* est un petit roman psychologique nullement indigne de la plume de Chrétien de Troyes et où nous reconnaissons partout l'art du 'grand maître', avec presque toutes ses qualités et avec presque tous ses défauts" [28]. Après avoir lu la conclusion de l'analyse littéraire de C. De Boer, revenons à la question de syntaxe, objet d'une thèse de Groningue en 1924 par P. Fabriek [29] ; l'auteur, qui a aussi examiné *Philomena* s'exprime dans ses conclusions générales de la façon suivante : „On ne peut indiquer que quelques petites différences, qui pour *Philomena*, s'expliquent suffisament par le peu d'étendue de ce récit". C. De Boer a étudié l'emploi des modes, l'ordre des mots et l'emploi de l'infinitif pur ou prépositionnel après un verbe ; la langue de *Philomena* ne diffère pas de celle de Chrétien, avec cette restriction", que nous trouvons dans notre poème quelques constructions que nous ne retrouvons que dans le plus ancien poème de Chrétien (pronom personnel faisant fonction de pronom réfléchi ; emploi pléonastique de *en*)" [30].

Les objections avancées contre l'attribution à Chrétien de Troyes pour des raisons morphologiques et pour des raisons stylistiques peuvent être réfutées par un examen plus approfondi des textes de Chrétien, par la comparaison avec des œuvres similaires contemporaines et l'examen des influences. C. Dubois, M. Dubois-Stasse et G. Lavis ont établi les concordances et un index de *Philomena* d'après l'édition de C. De Boer [31].

En 1972, Wolfgang Brand consacre un ouvrage à l'analyse des romans de Chrétien de Troyes sous l'aspect de la technique littéraire [32], il tente de dégager les structures et les procédés de composition de l'auteur champenois ; pour lui, la caractéristique des romans de Chrétien est l'emploi de la répétition simple d'éléments narratifs et de la répétition multiple d'éléments narratifs. Dans cette perspective, *Philomena* présente une situation insatisfaisante. „Ueber den Verfasser der *Philomena* ist aufgrund der vorliegenden Untersuchung nichts Definitives zu sagen. Denn erstens hält sich der Handlungsablauf des 'conte' eng an sein Vorbild in den Metamorphosen Ovids. Es ist also kein 'freies' Werk Chrétiens. Zum zweiten

---

[26] *Op. cit.*, p. XLVI.
[27] *Op. cit.*, p. LII.
[28] *Op. cit.*, p. CII.
[29] P. Fabriek, *La construction relative dans Chrétien de Troyes*, Amsterdam, 1924, Diss. Groningue.
[30] *Op. cit.*, p. LXIX.
[31] C. Dubois, M. Dubois-Stasse et G. Lavis, *Chrétien de Troyes, Philomena, Concordances et index établis d'après l'édition de C. De Boer*, Publ. de l'Institut de lexicologie de l'Univ. de Liège, 1969.
[32] Wolfgang Brand, *Chrétien de Troyes. Zur Dichtungstechnik seiner Romane*, München, 1972.

ist es nicht umfangreich genug (1468 Verse). Die ersten 1400 Verse des *Erec* enthalten auch kaum Doppelungen oder Konstanten" [33]. Il conclut : „Die einfache Feststellung, dass die *Philomena* von Chrétiens Motivtechnik abweicht, reicht für eine Klärung der Verfasserfrage nicht aus, da die Voraussetzung der Motivtechnik-Anschaulichkeitentfällt. Die Frage bleibt nach wie vor unentschieden. Das negative Ergebnis ist kein Argument gegen die Autorschaft Chrétiens von Troyes, auch deswegen nicht, weil das kleine Werk beachtliche literarische Qualitäten besitzt, besonders die erste Hälfte" [34]. Sa méthode l'empêche de se prononcer mais il ne nie pas les qualités intrinsèques de *Philomena*. Le grand spécialiste français de Chrétien de Troyes, Jean Frappier, plaide en faveur de l'attribution de *Philomena* à l'auteur champenois, il s'agit d'une œuvre de jeunesse, tout en suivant Ovide presque pas à pas, Chrétien manifeste déjà son goût pour l'arrangement dramatique et pour la psychologie [35]. Il assouplit et clarifie le récit, le coupe et l'anime de dialogues fréquents. Si le vocabulaire a été rajeuni, si l'on peut soupçonner quelques remaniements, poursuit J. Frappier, aucune objection sérieuse n'autorise à lui enlever la paternité du texte inséré dans l'*Ovide Moralisé*, tandis que la comparaison littéraire de *Philomena* et de ses romans incontestés multiplie les points de rapprochements, à considérer surtout les procédés de style et le ton du récit. Quant aux différences, elles sont de celles qui peuvent séparer un travail de débutant, à la recherche encore de sa manière personnelle, des œuvres où l'apprenti devenu maître a terminé la quête de l'originalité.

Rien ne s'oppose à la conclusion que l'œuvre dont parle Chrétien de Troyes au début de *Cligès* : „Et de la hupe et de l'aronde Et del rossignol la muance" (vers 6—7) et notre conte *Philomena* ne forment qu'une seule et même œuvre ; les objections morphologiques, lexicales et stylistiques ont été réfutées ; la brièveté et la tradition manuscrite particulière de *Philomena* ne peuvent constituer un argument sérieux contre l'attribution de notre poème à l'auteur champenois, Chrétien de Troyes.

---

[33] *Op. cit.*, p. 201.
[34] *Ibid.*, p. 202.
[35] Jean Frappier, *Chrétien de Troyes. L'homme et l'œuvre*, Paris, 1957, nouvelle édition augmentée, 1968, p. 66—71.

VIORICA NIŞCOV

ORIENTUL ÎN OPERA DE FICŢIUNE A LUI NOVALIS*

Către finele secolului al XVIII-lea începe să se contureze în Germania, ca dealtfel în întreg apusul Europei, un curent de interes crescînd pentru Orientul vechi şi medieval.

Direcţia acestei preocupări, care avea să continue şi după 1800, va coincide cu cea a dezvoltării mişcării romantice. Mai mult chiar. În limitele noii estetici ea va deţine o pondere comparabilă celei pe care antichitatea greco-romană o avusese în Renaştere, baroc, clasicism.

★

După 1700, explorări geografice şi memoriale de călătorie, misionariatul, arheologia, ediţii de texte şi traduceri, exegeze erudite, readuseseră deopotrivă Orientul în conştiinţa europeană a epocii, în primul rînd ca spaţiu geografic şi cultural real [1].

Orient înseamnă acum — între altele — *India* (datorită îndeosebi cercetărilor britanice — W. Jones, Al. Down, Ch. Wilkins), *Persia* preislamică (prin descoperirea pentru Occident a *Avestei* de către Anquetil-Duperron), ceva mai tîrziu *Egiptul* (odată cu descifrarea hieroglifelor — Champollion), apoi *Sumer*, *Babilon* [2].

În Germania, mai cu seamă India este cea care se instaurează în atenţia opiniei publice, stîrnind un val de nemaipomenit entuziasm. Se traduc (din engleză, latină, franceză) texte de bază ale literaturii şi filozofiei indiene. Între 1763 şi 1801 Germania cunoaşte *Sacuntala*, *Hitopadesa*, *Legile lui Manu*, *Bhagavadgita*. Apar versiuni germane ale unor lucrări străine consacrate expunerii mitografiei şi istoriei indiene. Sînt recenzate cărţi tratînd despre Indii. Se scot ediţii de popularizare a literaturii indiene. Universitari informaţi ţin cursuri de mitologie şi religie indiană. Poeţi preiau şi parafrazează idei din *Bhagavadgita* şi *Hitopadesa* [3].

Această patimă colectivă — care avea să culmineze, majestuos, în Schopenhauer — derivă nu numai din cauze exterioare (prestigiul precursoratului, caracterul grandios-hieratic al străvechilor civilizaţii şi culturi dezgropate acum etc.) sau din acţiunea unor factori subiectivi

---

* Lucrarea de faţă este un fragment dintr-un studiu mai amplu consacrat categoriei *exoticului* în romantismul german.

[1] Cf. R. Gérard, *L'Orient et la pensée romantique allemande*, Paris, 1963, p. 117.

[2] *Ibidem*, p. 71—72.

[3] *Ibidem*, p. 71—76.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 369—380, Bucureşti, 1976

precum fascinația — de totdeauna — a zonelor îndepărtate, greu asccesibile, semi-enigmatice.

Este vorba de o relație mai adîncă : pentru Germania sfîrșitului de veac XVIII, Orientul, respectiv India, este o categorie istorică și geografică nu atît *reală* cît *ideală*.

În această concepție, pusă în circulație de tînărul Herder [4], reluată și variată apoi de romantici, Orientul este leagănul umanității și al civilizației, al religiei originare și al dogmei revelate, *topos atopos* destinat să funcționeze ca obiect al unor mai vechi nostalgii și revendicări spirituale care frămîntau de la Reformă încoace lumea germană dar care, acum, căpătaseră o gravitate fără precedent.

În Orient, în speță în *India*, — cu entitatea ei spirituală atît de deosebită, atît de „complementară" Europei și (în ciuda unor vechi interferențe) tradiției filozofice europene — generația romantică va căuta *unitatea* pierdută și *armonia* compromisă în Europa. „Orientul", ca și „evul mediu" dealtfel — concepte simbolice, pînă la un punct intersubstituibile, lipsite în bună măsură de sens referențial și încorporînd o aceeași vibrantă năzuință către ideal, către suspendarea antagonismelor —, se va configura astfel ca tărîm de evaziune, construcție de fantezie ținută să facă opoziție mecanicismului iluminist prin afirmarea unor valori de semn contrar : poeticul, miraculosul, tainicul, străvechiul etc. Pe scurt, *Orientul* devine o marcă, un semn al VALORII în sine, absolute.

Proiectarea „dorului" romantic asupra Orientului nu este întîmplătoare. Vechimea civilizațiilor orientale, pusă în lumină de descoperirile secolului (este cunoscută imoderata aviditate romantică de „începuturi", de obîrșii, de surse, reflectînd un vădit „complex al originii"), caracterul viu, *practic* încă, al unor tradiții spirituale orientale, precum cea indiană, anume afinități în gîndire (panteismul și misticismul romantic se acordă bine cu nondualismul vedantin, spre pildă), apoi însăși frumusețea intrinsecă a textelor care acum se dezvăluiau lumii occidentale, au putut codetermina opțiunea pentru Orient ca dimensiune a spiritului.

Evident, Orientul în substanța sa geografică și culturală nu era în întregime descoperit *acum*. El fusese pentru Germania, ca și pentru întreaga Europă, de la cruciade începînd, un punct de reper invocat stăruitor. Pînă în secolul al XVIII-lea însă el însemnase precumpănitor spațiu arab — pe de o parte —, intrat fie ca motiv poetic în epica medievală curteană (*Herzog Ernst*, *Graph Rudolph* etc.), fie, ulterior, ca decor în drama barocă (D. C. von Lohenstein) ori în romanul utopic al epocii luminilor (Wieland), iar pe de altă parte, spiritualitatea alexandrin-ebraică : importanța componentului gnostic și cabalistic, spre pildă, în filozofia medievală, în neoplatonismul Renașterii, în teoriile alchimiștilor este, precum se știe, considerabilă.

Abia enciclopediștii aduc în modă interesul pentru gîndirea lui Confucius—împărtășit în Germania încă mai de timpuriu de un Leibniz, apoi de Bülfinger, Christian Wolff — iar rococoul, gustul pentru chinezării.

E vorba deci în epocă, pe de o parte, de reactualizarea unei mai vechi tradiții, însoțită de modificarea substanței conceptului (prin integrarea

[4] *Ibidem*. p. 7—11.

unor zone geografice „orientale" noi), pe de altă parte, de o mutare de accent în raportul *real/ideal*, prin avantajarea netă a termenului din urmă, aceasta cel puțin pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea, cînd, grație, între altele — în cazul Indiei bunăoară — cercetărilor de sanscrită inițiate de frații Schlegel, *indomania* începe să cedeze treptat terenul în fața *indologiei*; imaginea Orientului fabulos își va pierde absoluitatea, deși va persista ca atare — și probabil definitiv — în hotarele convenției poetice.

Deschiderea față de Orient a generației romantice a mai beneficiat și de o altă împrejurare favorizantă.

Este vorba de înflorirea și expansiunea europeană, în secolul al XVIII-lea, a oculitismului, într-o măsură nemaicunoscută de la finele Renașterii[5]. (Ecouri pot fi înregistrate pînă în opera lui Dimitrie Cantemir.) Pietiști, martiniști, swedenborgieni, alchimiști, rosenkreuzeri, adepți ai magnetismului animal și ai „somnambulismului", organizați în societăți, loji și ordine secrete, mișunau — în special în a doua jumătate a secolului — prin țările germanice, făcînd agitație în jurul miracolului și al oniricului. Apăreau de pretutindeni magi, astrologi, vizionari, exorcizatori, vindecători de boli incurabile. Se reclamau de *Cabală* și de mistica numerelor, de învățăturile lui Böhme, Paracelsus, J. B. van Helmont, cultivau reprezentări chiliastice, ținînd nu numai de sfera religiei ci și de aceea a socialului și a politicului [6]. Întreținеau o atmosferă exaltată, invocau „revelații" și clarviziuni, se îndeletniceau cu practici magice, hipnotice și spiritiste. Una din bazele cele mai puternice de iradiere ale mișcării care, proliferînd imens, izbutise sub o formă sau alta să cîștige adepți printre personalitățile cele mai ilustre ale veacului, era Bavaria, iar aici, principalul centru, curtea contelui palatin din Sulzbach, unde se instaurase încă din secolul al XVII-lea, grație lui Knorr și celor doi Van Helmont, tatăl și fiul, o impunătoare tradiție teosofică și alchimistă.

În acest climat de pasionat interes pentru enigmatic și miraculos, în care intuiția genială se îmbina cu șarlatania, vulgaritatea banală cu ipoteza validă deschizătoare de amețitoare perspective, s-a hrănit și dezvoltat filozofia naturii, știința și poezia romantică. Herder, Goethe, Baader, Schelling, Ritter, Carus, Lavater, Schubart, Friederich Schlegel, Novalis și mulți alții au fost fiecare atinși și marcați cumva, definitiv, de experiența „absolutului magic". Sorbind însă cu nesaț învățăturile mai vechi sau mai noi, răspîndite acum — între altele și de o abundentă literatură de gust popular care exploata tema ordinelor secrete, a ceremonialului lojilor masonice etc., dar și pe cea a „Orientului", fascinant pentru că era enigmatic [7] —, generația romantică devine și pe această cale sensibilă la fenomenalitatea Orientului, cu atît mai mult cu cît teosofia și ocultismul s-au reclamat dintotdeauna, pe drept sau nu, din izvoare orientale [8].

---

[5] Cf. H. Grassl, *Aufbruch zur Romantik. Bayerns Beitrag zur deutschen Geistesgeschichte 1765—1785*, München, 1969.

[6] Nu o dată li s-a adus acuzația, barocă, că *ei* ar fi stîrnit revoluția franceză, acuzație în care confuzia, involuntară, dintre cauzele și efectele paralele, diverse, ale unei mari crize sociale, operează din plin.

[7] Marianne Thalmann, *Der Trivialroman des 18. Jahrhunderts und der romantische Roman*, 1923, p. 126—127.

[8] La drept vorbind, procesul este bilateral: romanticii sînt atît *consumatori* cît și, la rîndu-le *producători* de literatură speculativă, pînă la un punct, solidară tradiției evocate.

★

Novalis a fost un spirit efervescent, cu o apetiţie intelectuală enormă, curmată doar de moartea timpurie.

Dar judecînd după *fragmente*, după restul operei, ca şi după opinia exegeţilor, din literaturile orientale el ar fi cunoscut, pare-se, propriu-zis doar *Sacuntala*, în traducerea din 1791 a lui Georg Forster. În rest, numai surse indirecte : Herder (scrierile despre poezia ebraică, arta indiană, „limba primitivă", parafrazele pe motive literare indiene etc.), literatură contemporană de inspiraţie orientală (G. Jacobi), un tratat de istoria filozofiei [9] şi unul de istoria medicinii [10].

Cu toate acestea, Orientul este la Novalis o prezenţă de certă pondere, chiar dacă, cantitativ, restrînsă. Aceasta şi pentru că întreaga-i operă a rămas neterminată, fragmentară, conglomerat de idei scînteietoare, întrerupte arbitrar. Încheiată, cel puţin proza de ficţiune va fi acordat foarte probabil Orientului un spaţiu mai întins. În notele de lucru la *Henrich von Ofterdingen*, de pildă, se găsesc o sumă de indicaţii după care partea a doua a romanului ar fi urmat să dezvolte amplu, între altele, în pur „haos poetic", repere precum : „Cavalerism. Obiceiuri din vremuri vechi. India, China şi Suedia (sic) în veacul al XII-lea. (...) Revelaţia poeziei pe pămînt — profeţie vie. Apoteoza lui Ofterdingen : sărbătoarea sufletului. Dramă supranaturală în versuri, ca *Sacuntala*. (...) Plante din India de est — cîte ceva despre mitologia indiană. *Sacuntala*. (...) Poezia diverselor popoare şi timpuri. Ossian. *Edda*. Poezie orientală. Primitivă. Franceză şi spaniolă, greacă, germană (...). Cîntece de război. Poezii orientale. Cîntecul de la Loretto (...). Curtea împăratului trebuie să devină o importantă întrupare. Adunarea celor mai buni din lume. Propoziţii enigmatice despre America şi Indiile de est. (...)" [11] etc., etc.

★

În opera de ficţiune a lui Novalis, Orientul — în accepţia, se înţelege, a unei categorii *de lectură*, implicînd de la bun început un anume grad de abstractitate — tinde să polarizeze în jurul a două nuclee modale, *descriptivul-pur* şi *narativul-pur*.

Primul caz este bine ilustrat de maniera *indicială* în care este folosită în *Imnul 5*, India, ţara către care se îndreaptă misteriosul cîntăreţ din Helada, ducînd cu sine mesajul lui Isus : „Der Sänger zog/Voll Freudigkeit / Nach Indostan / Und nahm ein Herz / Voll ewger Liebe mit, / Und schüttete / In feuerigen Gesängen / Es unter jenem milden Himmel aus/ Der traulicher / An die Erde sich schmiegt, / Das tausend Herzen / Sich zu ihm neigten / Und die fröhliche Botschaft / Tausendzweigig emporwuchs" [12].

---

[9] D. Tiedemann, *Geist der spekulativen Philosophie*, Bde. I — VII, Marburg, 1791—97.

[10] K. Sprengel, *Versuch einer pragmatischen Geschichte der Arzneikunde*, Theil 1—3, Halle, 1792—94.

[11] *Aufzeichnungen zum Heinrich von Ofterdingen*, in Novalis, *Werke und Briefe*, hrsg. von A. Kelletat, p. 306—318.

[12] „Cîntăreţul s-a-ndreptat / Plin de bucurie / Spre Industan. / A luat cu sine / Inima-i plină de iubire veşnică / Revărsînd-o în cîntări înflăcărate / Sub cerul blînd / Ce se mlădie / Cu o mai dulce apropiere de pămînt / Încît mii de inimi / I s-au plecat / Şi solia de bucurie / Crescut-a în înmiite ramuri" (*op. cit.*, p. 74).

Evenimentul este conexat deci unui saţiu sugerat, ca ecologie şi civilizaţie, doar prin toponim şi sumare determinări metonimice : „unter jenem milden Himmel / der traulich an die Erde sich schmiegt", introducînd ideea de „topos" privilegiat de coincidenţa cu miracolul. Numele tipic are valoare de *semn*, acoperind un conţinut imens dar „cunoscut" în virtutea anume a reprezentărilor colective curente în epocă.

Vezi, bunăoară, fluidul de forme delicate, conceptul de concordie şi calm, pe care Herder se sprijină descriind spiritul indic într-o dare de seamă la traducerea germană a *Sacuntalei* : „În natura indiană totul este însufleţit, plantele simt şi vorbesc, întreaga creaţie este manifestarea, într-un avatar sau altul, a unuia sau a altuia dintre zei. De aproape sau de departe, spiritele acţionează asupra spiritelor, învelişurile şi formele care le înconjoară şi le reprezintă sînt „*maja*", o dulce iluzie. În acest mod de reprezentare, în care toate lucrurile se ating uşor şi delicat, orice, păstrînd prototipii eterni, se poate transforma în orice. Marea dramă a lumii devine pentru simţuri un joc schimbător. Simţul interior care se desfată cel mai intens cu el, este liniştea sufletului, pacea zeilor" [13].

Aşadar, în *Imnul 5*, determinările Indiei reiau de fapt, *explicit* şi esenţial, semnificaţiile difuze *implicate* de toponim şi reverberînd în juru-i ca un nimb. Contextual, India (toponim + determinări) are funcţie mitizantă. Raportînd o inadvertenţă patentă, de elaborare proprie (presupusa propagare a creştinismului în India în timpul vieţii lui Isus), la un aşa-zis eveniment istoric (existenţa lui Crist) şi inducînd connotaţional reprezentări edenice, Novalis realizează, prin Industanul evocat, proiectarea de semnificaţii din istorie în mit.

Cel de al doilea mod de utilizare a „orientalităţilor", sub specia naraţiunii, l-am fi aflat probabil, în stare pură, în partea a doua a lui *Heinrich von Ofterdingen*, în cazul cînd poetul ar fi izbutit să-şi termine romanul. Este vorba de motivul *metempsihozei*, de care Novalis intenţiona să lege destinul personajelor.

Heinrich von Ofterdingen, după cum se ştie, este o suită de istorii fabuloase (legenda orfică a lui Arion, basmul lui Klingssohr, reverii pe tema „florii albastre") sau nuvelistice (basmul despre regele din Atlantis etc.), efectiv visate sau numai povestite de eroi, reunite într-un epic de tip *Bildungsroman*, întrerupte de lungi digresiuni teoretice şi de poeme în versuri, şi relatînd, de fapt, ascensiunea graduală a protagonistului către condiţia de *Poet*, în concepţia lui Novalis, „mesias" al universului.

Prima parte, *Die Erwartung* (Aşteptarea), narează împrejurările formării timpurii a eroului întru acest ţel, suprem, prin experienţe de viaţă destinate să-l facă receptiv la ideea de poezie. Experienţele îi sînt mediate. Finalul primei părţi însă, în care Heinrich cunoaşte *nemijlocit* iubirea şi moartea (prin dragostea şi pieirea iubitei), fac trecerea către partea a doua a romanului — *Die Erfüllung* (Împlinirea) —, a cărei substanţă urma să fie alcătuită din peripeţiile eroului, ipostaziate în faze de existenţă autonome, traversînd evi, spaţii şi regnuri felurite, într-un periplu de-a lungul întregului univers. Totul urma să se încheie cu apoteoza

---

[13] Herder, *Werke*, 1862, vol. 9, p. 172. Tot Herder în *Über Denkmale der Vorwelt*, afirmă că mitologia indică este atît de suavă şi „dulce" încît poate fi considerată o „metafizică a vieţii florilor şi plantelor" (*loc. cit.*, p. 257).

lui Heinrich și cu instituirea timpului absolut. Conform planului păstrat în schițele de lucru, Heinrich urma să fie succesiv conducător de oști în Italia, călător prin Grecia, Orfeu masacrat de bacante, cruciat la Ierusalim, burghez în Șvițera, „cives romanus" la vremea Imperiului, nebun prin proprie voință, mort printre morți — într-o colonie de spirite — apoi floare, copac „sunător", mistreț de aur, piatră, astru. În final, personajele din diversele narațiuni incluse în prima parte a romanului, trebuiau să reapară și să-și contopească identitățile. Klingsohr, poetul, va fi apărut ca rege al Atlantidei, mama lui Heinrich ca Phantasia (personaj din basmul povestit de Klingsohr), Cyane ca Matilde și ca floarea albastră, ș.a.m.d.

Unii [14] au socotit că acest proiect de lucru *nu* ar fi construit pe ipoteza metempsihozei, ci că ar comporta doar mînuirea unui artificiu literar, împrumutat din *Wilhelm Meister* al lui Goethe : tehnica variației tematice aplicată personajelor. Argumentul este că amintita serie de identități („Klingsohr este regele din Atlantis. Tatăl este Mintea. Schwaning este Luna, anticarul este minerul și, de asemenea, Fierul")[15] se constituie aidoma după tiparul celei pe care poetul o dedusese cîndva din compoziția romanului lui Goethe, într-o pagină de analiză pe care i-o consacrase și unde, învederat, era vorba, pe de-o parte, de definirea ca atare a unui procedeu literar, pe de alta, de o formulare metonimică destinată să pună în evidență înrudirile *de substanță* dintre diferite grupuri și spețe de personaje luate ca manifestări ale tipologiei umanului, independent de orice literatură : „*Despre Wilhelm Meister*. Lothario nu este nimic altceva decît Therese pe masculin, cu o inflexiune către Meister. Natalie — îmbinarea și înnobilarea dintre Tante și Therese. Jarno face trecerea de la Therese la Abbé (...) Aurelie și Tante au același aer de familie (...) Dubla apariție a lui Abbé nu este lipsită de rost (...) Melina este Jarno pe trivial"[16].

Dar este oare legitim — ne întrebăm — ca pe temeiul unor lapidare note de lucru, precum cele în discuție, să se formuleze ipoteze ferme referitoare la semnificația uneia din modalitățile esențiale în care Novalis va fi intenționat să-și continue romanul? Am înclina să răspundem *nu*.

Pe de altă parte, de ar fi să ținem seama fie și numai de recurența anaforică a *Indiei* (cf. citatul de sub nota 11) ca și, de următorul pasaj, limpede și inechivoc, din *aceeași* secvență de însemnări, „Heinrich trebuie să fie făcut mai întîi sensibil la floarea albastră. Prefacere misterioasă. Trecere în natura superioară (...) Povestirea despre poet poate deveni destinul lui Heinrich. Metempsihoză" [17] și atît ideea metempsihozei cît și înalta probabilitate a referinței indiene [18] s-ar impune de la sine. Dealtfel, contextul ca atare al romanului și respectiv contextul operei în ansamblu

---

[14] Vezi O. Walzel, *Die Formkunst von Hardenbergs „Heinrich von Ofterdingen"*, în *Germanisch-Romanische Monatsschrift*, VII (1919), Bd. 195, p. 304—444; 465—479.

[15] *Auf zeichnungen zum Heinrich von Ofterdingen*, *op. cit.*, p. 312.

[16] *Zu Goethes „Wilhelm Meister" loc. cit.*, p. 464.

[17] *Op. cit.*, p. 313.

[18] Important este a se insista asupra relației univoce cu domeniul indian, deoarece altminteri metempsihoza se constituie ca un loc comun în mitologie și în istoria religiilor, regăsibil nu numai în aria vechilor continente de civilizație ci și în Lumea Nouă. Bunăoară, spre a da numai o singură referință, Lévi-Strauss citează cicluri de transmigrație la indieni bororo din Brazilia Centrală — cf. *Anthropologie structurale*, Paris, 1958, p. 158.

oferă două serii convergente de fapte îndeajuns de semnificative pentru a ilustra ponderea conceptului de *metempsihoză*.

Este mai întîi vorba de aluzii transparente la transmigrație în fabulația romanului. Una din acestea, în prima parte. Heinrich, nimerind la peștera Sihastrului — contele de Hohenzollern —, găsește acolo un manuscript în provensală, adus de anahoret de la Ierusalim, text în care își *vede* — literalmente — reprezentată viața trecută și viitoare. Întregul pasaj este o variantă tipică a motivului cărții magice (D 1266) [19] complicat de metafizică:

„În cele din urmă îi căzu în mînă o carte scrisă într-o limbă străină care i se părea a fi avînd asemănări cu latina și italiana (...) Nu avea titlu dar, căutînd, găsi cîteva imagini. I se părură extraordinar de cunoscute și privindu-le mai bine descoperi, între alte personaje, destul de clar reprezentată, propria sa făptură. Se sperie și crezu că visează, dar privind de mai multe ori nu se mai îndoi de desăvîrșita asemănare. Nu-și putea crede ochilor văzînd în altă imagine peștera, pe pustnic și alături de sine pe bătrîn (este vorba de bătrînul miner, care îl însoțește pe erou — *n.n.*). Descoperi treptat, în alte imagini, pe fata din Orient, pe proprii săi părinți, pe contele și pe contesa de Turingia, pe prietenul său, capelanul curții, pe alți cunoscuți; veștmintele le erau însă schimbate, păreau să fie din alte vremuri (...). Către sfîrșit, se văzu pe sine însuși mai impunător și mai nobil. Chitara i se odihnea pe brațe și contesa îi întindea o coroană"[20].

Altă aluzie este cuprinsă în fragmentul părții a doua a romanului, în care asistăm la dialogul esoteric dintre erou, pelerin neconsolat de moartea iubitei, și Cyane, ființă misterioasă, vag vegetală:

„ — Cine ți-a vorbit ție despre mine? întrebă pelerinul. / — Mama noastră. / — Cine este mama ta? / — Maica Domnului. / — De cînd ești aici? / — De cînd am venit din mormînt. / — Ai murit deja odată? / — Cum aș putea altfel să trăiesc? / Trăiești absolut singură aici? / — Este un bătrîn acasă, dar cunosc însă mulți din cei ce au trăit. / — Vrei să rămîi la mine? / — Doar te iubesc. / — De unde mă cunoști? / — O! din timpuri vechi și fosta mea mamă mi-a povestit mereu despre tine. / — Mai ai o mamă? / — Da. Dar de fapt e aceeași. / — Cum o cheamă? / — Maria. / — Cine a fost tatăl tău? / — Contele de Hohenzollern. / — Pe el îl știu și eu. / — Trebuie să-l știi pentru că este și tatăl tău. / — Tatăl meu este la Eisenach. / — Ai mai mulți părinți. / — Încotro mergem? / — Mereu către casă" [21].

În al doilea rînd — metodologic vorbind —, a interpreta *univoc* cele cîteva date de ordin narativ evocate ca elemente ale unei viziuni metempsihice, anume în condițiile în care proza lui Novalis e programatic ambiguă, deschisă, angrenată deliberat în mai multe planuri de semnificație este o necesitate sugerată și de o anume împrejurare generică majoră, prealabilă și paralelă operei: Novalis este stăpînit statornic de problematica morții și a vieții de dincolo de moarte. Întreaga-i literatură, hrănită cu teosofie, ocultism, filozofie speculativă, torturată de nostalgia cunoașterii

[19] Cf. Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature*, ed. a II-a, vol. II, 1956, p. 158.
[20] *Op. cit.*, p. 219.
[21] *Op. cit.*, p. 283.

definitive şi purtînd marca unor experienţe biografice tragice (moartea iubitei, a fraţilor de care era foarte legat), abundă în imagini escatologice, în simboluri chiliastice şi palingenezice. Dăinuirea după moarte sau renaşterea în spirit structurează semnificaţiile ultime din *Hymnen an din Nacht* şi *Geistliche Lieder*, din *Die Christenheit oder Europa* ca şi dintr-un număr substanţial de fragmente [22].

Ideea că moartea este intrarea în durata infinită — concepută în poezie, foarte expresiv, ca exaltare erotică în curgere frenetică, fără sfîrşit —, ideea că orice moarte este un act sacrificial ce se cere asumat, fiindcă premerge necesar oricărei desăvîrşiri spirituale înţelese ca resurecţie, constituie una din axele fundamentale ale metafizicii lui Novalis. Concepută, în intenţia poetului, să figureze ca semnificaţie finală şi în *Heinrich von Ofterdingen*, ea atinge realizarea, fabulativ, în basmul lui Klingsohr. Basmul, alegorie cu personaje mitologice şi speculaţii inspirate din reprezentările ştiinţifice ale epocii (galvanism, magnetism), tratată după logica visului (aparenţă de haos, fantastic pur, accentul pus nu pe desfăşurarea pragmatică coerentă ci pe o rapidă derulare de imagini) ilustrează tema morţii şi a resurecţiei printr-o schemă caracteristică, alcătuită din combinarea a patru termeni : un salvator converteşte, printr-un act sacrificial, o stare negativă într-una pozitivă. Aici, Poezia (Fabula) salvează universul de la moarte prin moarte : Mama e arsă pe rug, cenuşa ei e consumată de cei vii care renasc la viaţa eternă ; totul se încheie prin apoteoză nupţială.

În lumina celor arătate, apare deci perfect îndreptăţită interpretarea potrivit căreia corespondenţa dintre personaje, postulată de Novalis, este expresia nu a unei înrudiri întemeiate pe asemănări exterioare, ci a unei identităţi *reale*, venind din conceperea existenţelor lor ca manifestări relativ felurite ale aceleiaşi unice substanţe. Tot astfel, diversele întîmplări neobişnuite din roman, ţinînd de ordinea unui fabulos simbolic, sînt revelaţii ale aceleiaşi ontologii metafizice ; spaţiul de lumină către care eroii lui Novalis se simt irezistibil chemaţi şi a cărui demarcare şi identificare este însoţită de sentimentul regăsirii unui *ce* familiar, a unui *ce* de demult cunoscut [23].

Dacă există însă raţiuni solide pentru a admite că atît prima parte a romanului cît şi însemnările privind dezvoltarea părţii a doua conţin elemente narative cu referinţă la o formă sau alta a ideii de *resurecţie* (efectivă sau spirituală) şi de *transmigraţie*, nu există în schimb temei pentru a o interpreta pe aceasta din urmă în sensul clasic pe care i-l acordă înţelepciunea orientală, în speţă induismul şi budismul [24].

---

[22] Cf. spre pildă, *op. cit.*, p. 454, nr. 245.

[23] Cf. episodul din grota contelui, întîlnirea cu Cyane etc. sau, de pildă, următorul fragment : ,,Cunoscutul la care filozoful se cuvine să reducă totul şi de la care se cere să pornească, trebuie să fie străcunoscutul, absolut cunoscutul. Tot ceea ce este desăvîrşit ne este cunoscut în chip firesc şi absolut", *op. cit.*, p. 417, nr. 56.

[24]. Cu toate că viziunea panbiotică a universului deductibilă din Novalis se suprapune în mare sistemului de idei oriental, care concepe mecanica cerească, existenţa vieţuitoarelor, durata mineralelor, ca alcătuind un ansamblu animat ca reţea de raporturi reciproce, avînd regularitatea şi necesitatea mişcărilor astrale. În această concepţie hilozoistă, pe care Berthelot o numeşte ,,astrobiologică", pe de o parte ,,totul ar fi înzestrat cu viaţă, inclusiv cerul şi astrele ; pe de altă parte, totul s-ar găsi sub imperiul unor legi numerice, legi periodice care ar fi simultan legi de necesitate şi legi de armonie" (cf. René Berthelot, *La penseé de l'Asie et l'astrobiologie*, Paris, 1938, p. 7).

Gîndirea panindiană — se știe — concepe renașterea ca pe un proces continuu, desfășurat sub semnul unei ineluctabile necesități : orice act săvîrșit proiectează alte acte în viața prezentă și viitoare și este la rîndu-i consecința unor acte trecute. Calitatea — pozitivă sau, dimpotrivă, negativă — a actelor săvîrșite determină formele transmigrației [25]. Nu este vorba deci ca sufletul să migreze dintr-un corp în altul, în sensul unei renașteri personale, în care conștiința subiectului să-și păstreze identitatea, culegînd în prezent roadele unor acțiuni bune, respectiv suferind consecințele unor acțiuni rele din trecut, ci de acceptarea unui determinism cauzal cu originea în act (*karma*) [26].

Spre deosebire netă de acest mod impersonal de a concepe metempsihoza ca invariant ontologic, la Novalis reprezentarea transmigrației, cîtă există, este personalizată și totodată asimilată unei categorii etice : desăvîrșirii morale, ascensiunii în ideal prin ipostaze din ce în ce mai apropiate perfecțiunii. Cum arătam, romanul trebuia să se încheie la capătul seriei experiențelor existențiale impuse eroului prin glorificarea acestuia ca salvator al universului.

Deși, în principiu, Novalis nu respinge metempsihoza regresivă [27], el preferă, evident, forma ascendentă, raliindu-se astfel contemporanilor. Herder, Fr. Schlegel și alții acceptau transmigrația doar ca evoluție continuă a sufletelor, culminînd în contopirea lor cu divinitatea [28].

Practic deci, Novalis — ca și ceilalți — uzează *asimetric* de principiul mitologic indian pe care — în ansamblu — se mărginește să-l preia la nivel de *expresie* și prea puțin la nivel de *conținut*.

★

La Novalis cele două moduri opozitive de tratare a orientalităților, în *descriptiv* și, respectiv, în *narativ*, apar nu numai autonom și singular ci mediate de propria-le sinteză.

Aceasta în cel puțin două rînduri. Prima oară, în *Heinrich von Ofterdingen*, prin episodul Zuleimei [29], roabă la curtea unui cruciat care oferă ospitalitatea lui Heinrich și mamei sale aflați în drum spre Augsburg.

Paradisul oriental este așezat de astă dată în spațiul arab. Elementele descripției de aici au pe ansamblul operei lui Novalis valoarea de leitmotiv, ca obiecte ale unei permanente nostalgii. Zuleima evocă tărîmul ei de obîrșie : grație unei naturi tainice, populată de duhuri și umanizată, vestigii nobile ale unor timpuri străvechi, moravuri blînde, cultivate, o spiritualitate contemplativă, pusă în vibrație de intuirea nebănuitelor corespondențe dintre lucruri. Descripția peisajului este vagă : izvoarele sînt proaspete, pietrele scînteietoare, păsările multicolore etc. Un anume farmec vine, în aceste imagini de convenție orientală, din iluminarea lor pe din-

---

[25] Louis de la Vallée-Poussin, *Indo-européens et Indo-iraniens. L'Inde jusque vers 300 av. J. C.*, Paris, 1924, p. 278.

[26] Ananda Coomaraswamy, *Hindouisme et boudisme*, Paris, 1948, p. 97, 167.

[27] *Op. cit.*, p. 454, nr. 245.

[28] Cf. R. Gérard, *op. cit.*, p. 50, 99—100.

[29] Este posibil ca acest episod să-și datoreze originea unei povestiri orientale a lui I. G. Iacobi, *Nessir und Zuleima* (pe tema împăcării marilor religii ale lumii : persoană, brahmană, mahomedană, creștină). Novalis o citise încă din 1790 și, se pare, îi făcuse o foarte puternică impresie. (cf. Novalis, *Schriften*, hrsg. von P. Kluckohn und R. Samuel, vol. 3, 1968, p. 913).

lăuntru, cu degajarea unei aeriene transparențe : „Ea descrie frumusețile romantice ale rodnicelor ținuturi arabe, asemenea unor insule feerice în deșerturi de nepătruns, locuri de refugiu pentru cei năpăstuiți și doritori de liniște, colonii ale paradisului pline de izvoare proaspete, curgînd peste pajiști grase și pietre scînteietoare, prin vechi dumbrăvi, pline de păsări multicolore cu viers melodios, ținuturi ademenitoare prin vestigiile timpurilor memorabile de altădată (...). Natura pare a fi devenit acolo mai umană și mai înțelegătoare, o amintire tulbure în prezentul transparent răsfrînge, în contururi precise, imaginile lumii și astfel ne desfătăm cu o lume dublă care tocmai de aceea își pierde din greutate și din violență, devenind pentru simțurile noastre poezie de vrajă și fabulă" [30].

La nivel pur epic acest episod asumă o funcție dublă. Pe de-o parte, prin sensu-i demistificator (Zuleima denunță isprăvile cruciaților ca brutale incursiuni de jaf) el se opune momentului imediat anterior (în care cavalerul-gazdă exaltă „războiul sfînt"), generînd o stare de tensiune utilă dinamicii narațiunii. Pe de altă parte, în contextul semnificațiilor de adîncime ale romanului, el se coordonează ideii de inițiere în poezie a eroului. Poezia, atît în accepția curentă de *artă* (Zuleima cîntă la lăută, fratele ei, plecat pe lîngă un faimos poet persan, este și el virtuoz al lăutei etc.) cît mai ales în cea, proprie lui Novalis, de supremă existență spirituală [31]. Dealtfel, toate peripețiile la care Heinrich participă direct sau indirect (istoria Zuleimei, legenda lui Arion și basmul regelui din Atlantis tratînd, amîndouă, despre puterea artei și a iubirii, episodul geologic — coborîrea în peșteri din alte ere — cu aluzii alchimistice grupate în jurul simbolului metalului prețios și cu reverii pe tema adîncurilor, iubirea pentru Mathilde și moartea ei) apar ca forme — criptice sau fățișe — de manifestare a poeziei, forme traversate de spirit. În acest sens ele sînt, foarte proprii, *echivalente*. Rezumînd și interpretînd experiența acumulată de Heinrich pînă la a-l fi întîlnit Klingsohr, îi tălmăcește : „Țara poeziei, Orientul romantic, te-a salutat cu dulce melancolie, războiul, în splendoarea-i sălbatecă, ți-a vorbit, iar natura și istoria ți-au dat întîlnire în făptura unui miner și a unui sihastru" [32].

Și mai departe : „Să ne gîndim la iubire. Nicăieri nu se vede mai limpede decît aici necesitatea poeziei pentru patrimoniul umanității" [33].

Al doilea caz major de tratare descriptiv-narativă a „datului oriental" îl aflăm în *Lehrlinge zu Sais*.

Inspirată de filozofia naturii a sfîrșitului de secol XVIII, scrierea își plasează cadrul în Egiptul antic, la Sais, unde o societate esoterică de tineri neofiți, mînați de aspirația cunoașterii zeiței Isis, fecioara acoperită

---

[30] *Loc. cit.*, p. 189.

[31] Asupra acestui din urmă sens nu e cazul să insistăm în contextul de față, atît pentru că, în linii generale, chestiunea este cunoscută, cît și pentru că o demonstrație riguroasă, fie și sumară, ar implica dezbaterea întregii opere poetice și filozofice a lui Novalis. Aici, în sprijin, aducem doar următoarele argumente : semnificația basmului lui Klingsohr cu valoare anticipativă (Heinrich, Poetul, va ajunge întocmai ca *Fabula* din basm, să salveze universul) ; însemnări din *Paralipomena* la *Heinrich von Ofterdingen*, precum : „Poesia este idealism curat — contemplarea universului asemenea contemplării unui mare suflet. Autoconștiința universului" (*op. cit.*, p. 306) ; nenumărate *fragmente* ca de pildă „Poetul autentic este a toate știutor — el este o adevărată lume în mic" (*op. cit.*, p. 411, nr. 17) etc.

[32] *Op. cit.*, p. 240.

[33] *Op. cit.*, p. 244.

de văl — simbol al naturii misterioase — , se îndeletnicește cu meditația, cu herborizări și colecționare de pietre. Cheia înțelegerii fragmentului în cauză este de găsit în povestea despre *Hyazinth și Rosenblütchen* istorisită de unul din învățăcei, narațiune care oferă, la nivelul unei fabulații simbolice uzînd de o incertă schemă de basm, soluția căutărilor formulate într-un moment anterior ca digresiune filozofică (pe teme ce purced de la o întreagă serie de sisteme, de la Democrit și pînă la Fichte). Din acest pseudobasm aflăm cum Hyazinth, tulburat de dorința de a găsi „muma lucrurilor", — pe zeița acoperită de văl — își părăsește părinții și iubita, Rosenblütchen, și pleacă în lume. După îndelungi peregrinări, urmînd sfatul unor flori, ajunge într-un loc înmiresmat, acoperit de ierburi și palmieri. Adoarme. Purtat de vis izbutește să pătrundă în sanctuarul cu nemaivăzute splendori al lui Isis ; acestea îi par totuși cunoscute ; ridicînd vălul zeiței își găsește iubita. Misterul universului ar sta deci în revelația iubirii și a unității de esență dintre subiect și obiect. Unitate ce poate fi interpretată ca *identitate* în măsura în care cel ce iubește se identifică cu *ceea ce* sau cu *cel ce* este iubit. Dealtfel, în *Paralipomena* la *Lehrlinge*, Novalis consemnase ca variantă și rezolvarea : „Unul a izbutit — a ridicat vălul zeiței din Sais. Dar ce văzu ? Se văzu — minune a minunilor — pe sine însuși" [34].

Sais, ales de Novalis grație tradiției sale de civilizație, pentru a desemna cadrul simbolic al unor explorări de ordinul filozofiei cunoașterii, este în acest fragment de roman o entitate prea puțin concretă, greu reprezentabilă. Ceea ce găsim ca spațiu incidental figurat sînt enormele săli ale unui templu cu trepte, galerii de verdeață și făpturi vegetale vorbitoare. În același loc, evocarea de substanțe transparente, cristale și pietre prețioase despicate de raze de lumină, de „unde" muzicale și de flăcări răcoroase, alcătuind toate fundalul unui șopot de voci ce-și împărtășesc tainele lumii, pare a voi să întruchipeze ideea de exotic fabulos și pur : „Cu aceste cuvinte învățătorul se apropie cu ucenicii săi de oaspeți. Călătorii se ridicară și îl salutară cu veneрație. O răcoare proaspătă venea din galeriile întunecate de verdeață, răspîndindu-se peste portic și trepte. Învățătorul ceru să i se aducă una din acele pietre strălucind ciudat ce poartă numele de granit, și o lumină rubinie puternică se împrăștie peste chipuri și veșminte. Între cei de față se înfiripă curînd o discuție prietenească. În timp ce muzici se auzeau de undeva, departe, iar flăcări răcoritoare se ridicau, pîlpîind, din cupe de cristal spre buzele vorbitorilor, străinii începură să depene amintiri ciudate din îndepărtatele lor călătorii" [35]. Călătorii străini veniți de departe (personaje frecvente în proza lui Novalis, incitînd la cercetarea misterelor universului și aducînd cu ei impuls de exaltare și freamăt de lumi visate) sînt în acest context, purtătorii unei idei de largă circulație în veacul al XVIII-lea : ei pribegesc în căutarea unei seminții din vechime, căreia umanitatea i-ar datora totul și a cărei limbă binecuvîntată va fi fost un melos sublim cu magice virtuți [36] : „Porniseră plini de nostalgie și

[34] *Op. cit.*, p. 139. Mitul statuii acoperită de văl îl va fi aflat probabil Novalis din literatura rosenkreuzerilor, cercetată de el în timpul studiilor freibergheze. Schiller, admirat într-o vreme cu pasiune de Novalis, folosise motivul în studiul său *Die Sendung Moses* („Thalia", 1791, nr. 10) și în balada *Das verschleierte Bild zu Sais* („Thalia", 1795, nr. 9).

[35] *Op. cit.*, p. 135.

[36] Încă din secolul al XVII-lea se discuta, în societățile de cultivare a limbii, apoi în primele decade ale secolului al XVIII-lea, în special în mediile teologice din Sulzbach, Nürnberg, München, teza potrivit căreia ebraica ar fi fost limba originară a omenirii, capabilă

însetați de cunoaștere să găsească urmele acelui pierdut popor străvechi ale cărui resturi, degenerate și sălbăticite, păreau a alcătui omenirea de astăzi, și a cărui înaltă cultură ne îndatorează pentru cunoștințele și instrumentele noastre cele mai de seamă, cele mai trebuincioase. Mai ales îi atrăgea limba sacră care fusese legătura strălucitoare dintre acele regale ființe și tărîmuri suprapămîntene cu locuitorii lor, limbă din care cîteva cuvinte, după spusa legendelor, se mai aflau încă —s-ar părea — în posesia unor fericiți înțelepți dintre strămoșii noștri. Rostirea ei era o minunată cîntare, ale cărei irezistibile tonuri pătrundeau adînc în interiorul fiecărei făpturi naturale, dezghiocînd-o. Fiecare nume de lucru părea cuvîntul cheie pentru sufletul corpului natural pe care-l denumea. Acele vibrații chemau cu forță zămislitoare toate imaginile fenomenelor lumii și despre ele se putea pe drept cuvînt spune că viața universului este o eternă convorbire între mii de voci, căci în rostirea ei păreau să se fi unit în chipul cel mai ciudat toate forțele, toate felurile făptuirii" [37].

Este greu de pus la îndoială că Novalis a avut aici în vedere evocarea civilizației indiene și a sanscritei, inspirîndu-se din apologia Indiei făcută de Forster în introducerea la traducerea pe care o dăduse *Sacuntalei*, și în care preluase de la Jones formula „limbă sacră" !

★

În perspectiva celor spuse, care ar fi, prin urmare, semnificația, funcția și locul Orientului în opera lui Novalis ?

Ca element al ficțiunii poetice, orientalitățile apar în contexte simbolice care le pun în valoare — deducînd sensuri noi-jocul de semnificații prealabile, de la un minimum de denotație geografic-istorică (India „secolului I", din *Imnul 5*, Arabia Cruciatelor din *Heinrich von Ofterdingen*, Egiptul antic, din *Lehrlinge zu Sais* nu au valoare „mimetică" decît minimal, *denominativ*, prin implicație) la un maximum de denotație morală și filozofică (Arabia este totuna cu umanitatea superioară, cu natura moralizată, Egiptul este locul revelației misterului lumii), mediate de un component fabulos (spațiile naturale și arhitectura din Sais, și tărîmurile arabe sînt plăsmuiri evanescente prin tendința generală a convertirii solidelor la lichide, prin reducția materiei la substanțe și forme prețioase, reductibile la rîndu-le la pură lumină, prin recurența obstinată a motivului metamorfozelor).

Orientul apare episodic și este o categorie distinctă, impusă cititorului de repere explicite. Lipsit însă, în fond, de autonomie, el este integrat de Novalis unor sfere semantice de prim rang ca importanță contextuală, precum Poezia, Armonia, Misterul-lumii-revelat-în-iubire etc. și funcționînd în raport de acestea, la niveul întregii opere, cu valoarea unei enorme metonimii.

---

să ofere cheia descifrării tainelor naturii, a alchimiei etc. (H. Grassl, *op. cit.*, p. 25—29). Odată cu cercetările lui W. Jones, sanscrita ia locul ebraicii în speculațiile Occidentului preocupat din ce în ce mult de originile sale și căutînd febril fie poporul primitiv, fie limba sau religia primitivă. Herder, împreună cu majoritatea contemporanilor savanți, admitea originea asiatică a umanității și a civilizației ; socotea zona Himalaei ca „leagăn și școală a popoarelor", locul în care s-au născut toate limbile, științele, artele, alfabetul (R. Gérard, *op. cit.*, p. 57—71). La fel gîndeau și A. G. Werner (profesor de geologie la Academia din Freiberg, urmată de Novalis), Fr. Hemsterhuis, Jon. W. Ritter, personalități care fie l-au influențat pe poet, fie i-au stimulat gîndirea.

[37] *Op. cit.*, p. 135.

ANA MARIA BREZULEANU

LEONID ANDREEV: UN PRECURSOR AL LITERATURII MODERNE

Leonid Andreev aparţine acelei categorii de scriitori, introvertiţi şi cerebrali, îndrăgostiţi mai mult de sensul vieţii decît de viaţă. Înţelegînd labilitatea noţiunilor fundamentale ale existenţei umane, statornicite de veacuri, Andreev se află într-o veşnică oscilaţie între „da" şi „nu", între afirmarea vieţii şi negarea ei. Vrea binele, dar este măcinat de forţa răului, tinde spre bucuria vieţii, dar e obsedat de prezenţa inerentă a morţii, doreşte victoria, dar observă ameninţarea înfrîngerii, speră în lumina raţiunii, dar simte impulsurile inconştientului, caută comunicarea cu oamenii, dar, nerealizînd-o, se retrage în deprimarea singurătăţii. Derutat de pirueta rapidă a unor vremuri instabile la începutul secolului XX, este incapabil să afle o ieşire din impasul îndoielii.

Oscilarea permanentă între coordonate opuse, fiecare aflîndu-şi argumente în sistemul gîndirii lui Andreev, este nota dominantă a întregii sale creaţii artistice.

„Divinitatea, diavolul, omul, natura, veşnicia şi nemărginirea — aceştia îmi sînt cei mai apropiaţi prieteni" [1], mărturiseşte scriitorul, glumind amar. Această afirmaţie neagă tabloul spectaculos al vieţii lui exterioare: fast, sociabilitate, capricii, excentricitate, locvacitate, deplin succes literar. Dar faţada veselă şi schimbătoare (fapt care i-a determinat pe mulţi să-l acuze de cabotinaj şi superficialitate) nu era, în fond, decît masca sub care se ascundea gîndul lăuntric, chinuit de sentimentul singurătăţii în mijlocul oamenilor şi tristeţea provocată de întrebările fundamentale ale existenţei.

În operă, masca va deveni un element esenţial, căpătînd accepţii şi forme variate. Una din formele cele mai simple este masca chinezească de carnaval a impasibilităţii, pe care tînărul îndrăgostit şi-o alege pentru a-şi ascunde lacrimile provocate de o iubire neînţeleasă: „Ea avea nas, ochi şi gură, toate foarte corect confecţionate, aşezate la locul lor, dar în ea nu era nimic omenesc. Nu exprima nici tristeţe, nici bucurie, nici mirare — hotărît nu exprima nimic. Vă privea direct şi cu sînge rece — şi un hohot nestăpînit de rîs izbucnea din voi... Şi cît de singur eram eu sub această mască!" [2].

---

[1] Skitaleţ, *Povesti i rasskazi. Vospominania* (Nuvele şi povestiri. Amintiri), Moscova, 1960, p. 381.

[2] Leonid Andreev, *Smeh* (Rîsul), în *Polnoe sobranie socinenii* (Opere complete), St. Petersburg, 1913, vol. I, p. 136.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 381–388, Bucureşti, 1976

De la masca concretă la cea abstractă a diferitelor stări sufleteşti forţate — gen Norden [3] sau Andreev — nu mai e decît un singur pas. „Convulsiile veseliei" lui Norden, care se dorea stăpîn pe sine, dar care purta pe umerii lui păcatul trecut al unui destin necunoscut şi fără importanţă, în esenţă, impuse unei întregi societăţi, sînt foarte asemănătoare petrecerilor organizate de scriitor în unele clipe de restriştе interioară.

Uneori masca se suprapune atît de perfect figurii omeneşti, încît nu mai pot fi distinse una de alta. Acestea sînt măştile răutăcioase care transformă chipurile omeneşti în „mutre", în feţe — parodii, în grimase. Ele scapă uşor privirii normale, obişnuite, dar sînt remarcate cu acuitate de omul deformat de o prea mare sensibilitate, axată de multe ori pe idei obsedante, cum era Tiuha (*Savva*, 1906). Masca — mutră este şi laitmotivul lui: „Nu există nici un fel de dumnezeu /.../ .Nici diavolul nu există /.../. Nu există nimic în afară de mutre. O mulţime de mutre. Numai mutre, mutre, mutre. Sînt foarte caraghioase mutrele, ele mă fac întotdeauna să rîd. Eu stau, iar ele pe lîngă mine cînd saltă, cînd plutesc /.../" [4]

Măşti grotesc-tragice, contopindu-se de multe ori cu chipul omenesc, apar şi în poemul dramatic *Ciornîe maski* (*Măştile negre*), dar într-o formă mult mai complexă. Ducele Lorenzo di Spadaro organizează un bal mascat fastuos — se simte vag în pregătirile făcute dorinţa orgolioasă de a fi lăudat pentru culanţa şi bunătatea lui — , dar oaspeţii joacă o farsă sinistră; deghizîndu-se perfect, cu o notă de morbiditate, în hainele monstruoase ale păcatelor omeneşti şi dînd replici otrăvite şi insinuante, ei strecoară în sufletul doar aparent limpede şi generos al ducelui di Spadaro germenele îndoielii, distrugător şi aducător de moarte. Moartea purificatoare în flăcări are aici un sens etic (eul alterat de neîncredere şi năpădit de forţe obscure trebuie distrus) şi este marcată prin jaloane: de la dedublarea născută din îndoială se ajunge la nebunia furioasă, care nu mai distinge nimic, ca apoi, printr-o etapă de încercare a reconstituirii adevărului prin intermediul unei morţi aparente, să se intre din nou în luciditatea, ce nu mai are aproape nimic comun cu Lorenzo cel iniţial. Lorenzo din final mai poartă vag în el amintirea unui trecut strălucitor, a unor chipuri dragi şi a unei iubiri înălţătoare, dar le priveşte ca pe nişte măşti, care ascund esenţa obscură a fiecărui sentiment, sunet sau cuvînt frumos. Covîrşit de întunericul interior, ucigător al oricăror virtuţi, el cheamă flacăra purificatoare — cauterizare a răului, a forţei dominante a întunericului, a „măştilor negre". Tiuha vedea în „mutre" răul interior izbucnit în afară, Lorenzo, pe linie evolutivă, ajunge să vadă frumosul — mască a unui străfund găunos.

Andreev porneşte mereu de la premisa că în fiecare om există sămînţa tenebroasă a haosului ce i-a dat naştere (căci el nu crede în creaţia divină), morb pe care omul încearcă să-l înăbuşe, să-l desfiinţeze prin ridicarea spre idealuri. Ca şi Tolstoi — prizonierul sentimentului acut al morţii şi al senzaţiei de inutilitate a efortului sub semnul permanent al distrugerii — şi Andreev, aproape la fel de puternic şi neliniştit, va încerca să rupă cătuşele întunericului.

Leonid Andreev este conştient de faptul că lucrul cel mai înălţător în fiinţa umană e raţiunea. Ei îi închină imnuri, ea este unicul sprijin al

---

[3] Personaj din nuvela lui Leonid Andreev, *On. Rasskaz neizvestnovo* (El. Povestea unu necunoscut).

[4] Idem, *Savva*, în *op. cit.*, ed. rus., vol. IV, p. 249.

celui ce-şi pierde credinţa, dar simte nevoia unei certitudini vitale : „Ei toată lauda şi cinstea, ei tot viitorul şi truda mea" [5], — mărturiseşte el într-una din scrisorile sale.

Celui care crede nemărginit în ea îi este dată, însă, şi perpetua tortură a puterilor subconştientului, a instinctului, ce la Andreev este mai totdeauna forţă a malignului. Cînd instinctul reuşeşte să cuprindă raţiunea în tentaculele lui şi gesturile omului sînt dictate numai de acest instinct, se atinge limita maximă a nebuniei. Cedarea nu este simplă, omul se încleştează într-o luptă strînsă şi încearcă să se elibereze de sub influenţa malefică. Imaginea luptei o găsim cel mai detaliat redată în *Măştile negre* şi în *Mîsl* (Ideea). Comun şi la ducele Lorenzo di Spadaro şi la doctorul Kerjenţev este faptul că amîndoi păstrează o luciditate în demenţă. Nebunia lor lucidă merge însă pe căi diferite : Lorenzo îşi cheamă în final o moarte purificatoare să-l izbăvească şi să-i redea sufletul iniţial, limpede, în vreme ce Kerjenţev, care pornise la săvîrşirea crimei sale făcînd apologia raţiunii, biruit de singurul lucru în care avusese încredere, se scufundă în deprimare şi anonimat. Moartea cerută este reculegerea în urma unei lupte în care el îşi pusese în joc întreaga esenţă a vieţii.

Inteligenţă ieşită din comun, simţindu-se stăpîn nu numai pe el însuşi, dar şi stăpînul celorlalţi, Kerjenţev pregăteşte crima, uciderea lui Alexei, singurul prieten, sub privirea înspăimîntată a soţiei acestuia, femeia pe care el o iubise cîndva şi care-l refuzase. Premeditarea crimei şi aranjarea amănuntelor, care să-l salveze de plictisitoarele şi îndelungatele interogatorii, sînt tot atît de minuţios gîndite ca şi acţiunile lui Raskolnikov. Acesta alege ca obiect — victimă pentru demonstrarea teoriei sale — o fiinţă neînsemnată care, trăind, ar fi fost dăunătoare celor din jur. Doctorul Kerjenţev loveşte însă acolo unde se concentrase mai multă strălucire — iubirea statornică şi mereu renăscîndă dintre Alexei şi Tatiana Nikolaevna. Raskolnikov, înţelegînd printr-un proces chinuitor de reconstituire a teoriei sale nietzscheene că prin actul său, pe care-l dorise folositor, a lovit şi în nevinovăţie (sora bătrînei cămătărese), îşi condamnă acţiunea şi se pregăteşte cu demnitate pentru drumul — prin căinţă şi pedeapsă — spre renaşterea mistică. Doctorul Kerjenţev, bazîndu-se pe puterea raţiunii, după ce îşi dă dreptul să ucidă, face pasul următor : simulează nebunia, negaţia raţiunii prin atotputernicia ei. Dar raţiunea — singurul lui dumnezeu — îl înşală : în euforia victoriei, căci toate planurile îi reuşiseră după un calcul exact, în ideea lui triumfătoare, se furişează celelalte idei („negre", le-am putea numi) care o contrazic pe cea iniţială prin argumente tot atît de puternice, ele fiind tot raţionale. Atunci începe jocul turbat al ideilor, jocul „ielelor", torturînd creierul doctorului, retrăgîndu-se doar în faţa instinctului primar al distrugerii, al crimei — nonraţiunea : „Jos de pe scaunul împărătesc, raţiune jalnică şi fără de putere ! " [6].

Credinţa într-un lucru sau altul la personajele lui Andreev este atît de puternică — poate pentru că pe ea se riscă o viaţă — , încît prăbuşirile sînt la fel de adînci, căci distrugerea idealului nu sleieşte omul de energie,

---

[5] Leonid Andreev, scrisoare către M. Gorki din 12...14 noiembrie 1904, în *Literaturnoe nasledstvo* (Moştenirea literară), vol. 72, *Gorki i Leonid Andreev — Pisma* (Gorki şi Leonid Andreev — Corespondenţă), Moscova, 1965, p. 136.

[6] Leonid Andreev, *Ideea*, în *op. cit.* ed. rus., vol. II, p. 130.

ci îi dă noi potenţe, însă pentru ură. Ţipătul sălbatic al părintelui Vasili Fiveiski, al Mariei, logodnica lui Nikolai (*K zviozdam*, — Către stele), în sfîrşit, al doctorului Kerjenţev este ţipătul celui rămas gol şi singur : „Şi cînd voi găsi substanţa explozivă, voi arunca în aer pămîntul vostru blestemat, pe care sînt atîţia dumnezei, dar nici un Dumnezeu veşnic" [7].

Doar la Garşin şi într-o singură povestire, nebunia mai surprinde în sine atîta disperare a încrederii în raţiune. La Garşin însă eroul emană umanitate, e romantic, în vreme ce la Andreev e morbid, egoist, distrugător. Obsedat de ideea binelui, cel dintîi încearcă desfiinţarea răului prin sacrificare totală — noţiune necunoscută eroului lui Andreev, străin de ideea de frumos, pe care n-o concepe ca realitate şi nici măcar n-o înţelege. Mînat de o obsesie frumoasă în esenţa ei, personajul lui Garşin ucide trei flori sîngerii de mac, care, pentru el, cuprind tot răul din lume ; Kerjenţev ucide un om, un prieten, şi ar ucide o lume întreagă, pe care nu doreşte s-o salveze, ci s-o arunce în aer.

Şi tocmai pentru că eroul lui Garşin, prin gestul lui, transmite un fior uman, un mesaj de iubire, înţelegere şi sacrificiu, el pare mai real decît doctorul Kerjenţev, care reprezintă, în fond, un joc speculativ al ideilor, o demonstraţie goală a unei teorii singulare. Că lumea nu trebuie distrusă, ci salvată, este o *idee* care n-ar fi trecut niciodată prin creierul lui Kerjenţev. Dacă nebunul lui Garşin poartă în el instinctul binelui, Kerjenţev poartă tragic povara unei raţiuni biruite, care desfiinţează limita între bine şi rău şi condamnă lumea la autodistrugere.

În afară de nebunia speculativă pe planul ideii, apar în creaţia lui Leonid Andreev şi alte forme ale nebuniei, utile doar la nivelul aparenţei — cum este cea a dementului lui Garşin. În *Prizraki* (Nălucile), nebunia celui care ciocăneşte este exprimată prin obsesia lucrului, esenţial pentru el, dar refuzat de viaţă. Nebunia lui e materializată în gestul repetat la infinit de a bate în orice uşă închisă — simbol al încătuşării fiecărui om în propria închisoare, încătuşare care-l împinge să dorească comunicarea cu ceilalţi, dar lucrul e imposibil, fiindcă, de fapt, fiecare trăieşte în spatele propriei uşi zăvorîte. În *Prokliatie zveria* (Blestemul fiarei) Andreev va explica el însuşi, amănunţit, motivul uşii zăvorîte : „Uşi sînt multe — aşa pare sufletului meu, cînd nimereşte în oraş, unde în colivii de piatră, aşezate una după alta, trăiesc oamenii din oraş. Pentru că toate aceste uşi nu sînt decît o iluzie. Cînd deschizi una, în dosul ei se află alta, şi cînd o deschizi şi pe aceasta, se vede încă una şi încă una ; şi oricît ai merge prin oraş, peste tot nu vezi decît uşi şi oameni trădaţi, care intră şi ies" [8]. Scriitorul, prin nebunul care şi-a uitat numele, dar repetă neobosit şi cu încăpăţînare că uşile trebuie să fie deschise, afirmă caracterul de necesitate al comunicării între oameni.

Nu numai un lucru refuzat cu îndărătnicie de viaţă, devenit idee fixă, anihilatoare a tuturor celorlalte activităţi, poate fi cauză a înnebunirii, ci şi durerea ascuţită provocată de destrămarea definitivă a unui ideal. Doctorul Kerjenţev îşi jucase toată viaţa pe victoria unei raţiuni stranii, duşmănoase, sterile, nefolositoare şi, pierzînd totul, durerea ucide

---

[7] *Ibidem*, p. 136.
[8] Leonid Andreev, *Blestemul fiarei*, în *op. cit.*, ed. rus., vol. VIII, p. 114.

în el orice urmă de umanitarism, în timp ce soţia lui Vasili Fiveiski, o femeie obişnuită, îşi închină viaţa soţului — măcinat treptat de destin — şi copiilor : unul moare înecîndu-se, altul se naşte idiot. Ea e lovită în esenţa ei de femeie, în predestinarea ei, în instinctul matern. Ar trebui să fie altceva decît femeie, ar trebui găsită o altă posibilitate de canalizare a energiei (dar aceasta nu există), pentru a putea fi salvată de nebunie. Trădată în viaţă de tot ce iubea, este trădată şi de raţiune.

Nebunie tot născută din durere, dar nebunie colectivă, este cea provocată de război (*Krasnîi smeh* — Rîsul roşu, 1904). Metafora războiului este pupila imensă a celui ieşit din minţi, care exprimă „groază şi nebunie". Oamenii, purtaţi involuntar de iraţionalitatea războiului, devin ei înşişi iraţionali. Mărşăluirile lungi şi obositoare amintesc de viziunile lui Garşin despre război şi esenţa lui. Andreev atribuie războiului consecinţe mult mai grave, uneori paradoxale.

Astfel el înţelege că în război supravieţuirea este tragică, nu moartea. Ucişii sînt de invidiat, căci cei rămaşi în viaţă sînt deformaţi, schilodiţi, mai ales ca integritate interioară. De multe ori ei simt realitatea ca aparentă şi toate semnele ei exterioare îi îndreaptă spre alienare : „Şi totul a devenit străin. Copacul era străin, şi apa era străină, cu gust şi miros ciudat" [9]. Ei se simt nu numai înstrăinaţi, dar au devenit imuni din pricina dezabuzării la orice gest sau vorbă frumoasă, în care nu mai pot avea încredere.

Vsevolod Garşin, trecînd prin experienţa războiului, este copleşit de impresii, demonstrează iraţionalitatea acestuia şi îl consideră o posibilă cauză a înnebunirii. Andreev îl prezintă numai sub impulsul închipuirii, căci la război nu participase. Din *cauză posibilă* îl arată ca *nebunie realizată*, care retează tot ce a fost frumuseţe, gingăşie, sensibilitate, cultură. În nuvelă el nu se poate menţine la o teoretizare calmă, logică, a înnebunirii, ci se prinde în dansul focului şi, privind cu ochi obiectivi vîrtejul, simte cum treptat este înghiţit de el. Atunci are în faţă spectrul unui viitor în care lumea va deveni casă de nebuni, unde va domni atotstăpînitorul rîs dement, unde totul se va colora în roşul sîngelui.

Rîsul reprezintă unul din elementele constitutive ale demenţei şi se repetă obsedant în creaţia lui Leonid Andreev. Cel nefericit nu plînge niciodată amar, liniştit, eliberîndu-se treptat de o otravă interioară, ci mai totdeauna rîde isteric sau ţipă disperat. Uneori rîde opac pentru a se masca, alteori rîde ca să intimideze viaţa şi lucrurile ce-i sînt duşmănoase. Rîsul sincer, căruia Andreev îi făcea apologia într-unul din foiletoanele sale [10], aproape nu-l aflăm în opera lui. Răzbate din cînd în cînd cîte un surîs al omului tînăr care iubeşte şi mai crede încă în veşnicia acestui sentiment suav, pentru care rîsul ar fi cu totul nepotrivit. În nuvela *Rîsul roşu* rîsul este formula cea mai reuşită pentru a exprima tema enunţată de autor într-una din scrisorile sale : „nebunie şi groază". Îi asociază culoarea sîngelui închegat (culoare morbidă, ce sensibilizase cîndva şi psihicul

---

[9] Idem, *Krasnîi smeh* (Rîsul roşu), în *op. cit.*, ed. rus., vol. IV, p. 101.

[10] De-a lungul anilor Andreev a publicat numeroase foiletoane în revistele „Kurier", „Jizn" şi altele — observaţii asupra vieţii, asupra oamenilor, recenzii, adnotări pe marginea spectacolelor de teatru — semnate în majoritate : James Lynch. Teoretizînd optimismul şi lupta, necesare vieţii, polemizînd cu literatura pesimistă, Leonid Andreev pare a polemiza cu el însuşi. Privite în paralel, foiletoanele şi creaţia artistică ilustrează antinomia ultimă : Andreev — antiandreev.

lui Garşin — culoarea macilor sîngerii), aducînd la paroxism expresia scrisului său. Alăturînd unei exteriorizări a stării sufleteşti — rîsul — o culoare, autorul distruge, cu ajutorul acestei îmbinări, o lume în care existaseră cîndva „flori fragede şi melodie".

Amintirea unei lumi cu zîmbete şi flori (în planul culorii exprimată simbolic prin albastru) de-abia mai răzbate în mintea celui întors din război cu picioarele amputate, cu sufletul amputat de nişte privelişti terifiante. Doreşte cu pasiune să scrie, dar mîinile îi tremură neputincios; din planul lui pasionat de a compune o vastă lucrare despre cîntece şi flori nu rămîn decît nişte zgîrieturi stranii pe hîrtie albă, lăsate de condeiul uscat, şi privelişte a unui om tînăr, doar ca vîrstă, slăbit de încordare, cu fruntea largă, aplecat la masa de lucru, chip care prevesteşte apropierea sau existenţa deja a unor vremuri apocaliptice, în care morţii vor invada lumea, aruncaţi de pămîntul supraplin : „Cînd lumea îşi va ieşi din minţi, ea va începe să rîdă. Tu doar ştii, lumea şi-a ieşit din minţi. În ea nu mai sînt nici flori, nici cîntece, ea a devenit rotundă, lucioasă şi roşie ca o ţeastă de pe care au smuls pielea" [11].

Spectrul înnebunirii generale ne poate duce cu gîndul la cuvintele lui Georg Trakl : „O, cît rău e în lume, cîtă nebunie în rău, cîtă lume în nebunie" [12], cuvinte scrise mai tîrziu, în 1912. Apropierea de expresionismul german vine aproape de la sine. Imaginile sumbre duse pînă la paroxism, petele obsesive de culoare (sîngeriu, negru, galben), deformarea realităţii prin îngroşarea exagerată a cîtorva linii, rîsul grotesc, crispat, — iată cîteva elemente ale recuzitei poetice a expresionismului, care, folosite de Andreev în primii ani ai secolului XX, fac din el un precursor involuntar al acestei direcţii literare.

Nu trebuie omis faptul că viziunea de coşmar a lumii descompuse şi morbide nu este decît rezultatul unui război şi al inepţiei celor care-l provoacă şi înhamă la jugul lui o lume întreagă. În pofida aspectului tragic, Andreev afirmă printre rînduri o chemare disperată spre linişte şi armonie. De aceea imaginile trebuie să fie tăioase, pentru ca lumea să înţeleagă că nu acesta este drumul pe care să apuce. Florile şi cîntecele ucise sînt un îndemn spre păstrarea celor puţine încă existente în acea epocă tulbure a începutului de secol.

Înzestrat cu o sensibilitate ieşită din comun, Leonid Andreev simte convulsiile unor vremuri care pun în primejdie fiinţa umană. El înţelege că schimbările sociale rapide, ritmul trepidant de viaţă pot scoate omul din vadul lui obişnuit şi, pe nesimţite, cu un echilibru aparent, la o simplă lovitură, omul, inconştient de nervii lui întinşi la maximum, se poate prăbuşi. De aceea imaginea oraşului înnebunitor (*Blestemul fiarei*) e atît de semnificativă ca viziune generalizată asupra unei lumi aflate pe marginea prăpastiei, agonizante, generatoare de noi sentimente, noi senzaţii, nocive însă. Fenomenul dedublării, alienarea, sentimentul acut al singurătăţii, automatizarea mişcărilor, fragmentarea şi divizarea realităţii în segmente atît de mici încît cu greu mai pot fi recompuse, ritmul trepidant al vieţii, căruia omul nu i se poate acomoda cu uşurinţă, sînt de fapt

---

[11] Leonid Andreev, *Rîsul roşu*, în *op. cit.*, ed. rus., vol. IV, p. 132.

[12] Georg Trakl, scrisoare către Erhard Buschbeck, din octombrie 1912, apud A.E. Baconski, *Meridiane. Pagini despre literatura universală contemporană*, Bucureşti, 1965, p. 120.

motivele principale care figurează în aproape întreaga literatură occidentală a secolului XX, în arta contemporană a cinematografiei, în pictura și sculptura modernă.

Orașul, pe care din cînd în cînd Andreev îl caută, sfîrșit de senzația veșniciei și a morții amintite de peisajul nemărginit al Finlandei cu simbolurile lui — cerul și marea —, reprezintă pe treaptă generalizată civilizația cu tendința ei de a desființa spațiile și a pune în locul lor aglomerarea și ritmicitatea [13]. Omul se simte stăpîn și liber într-un spațiu larg, dar mărunt și insignifiant în mulțimile de ființe asemănătoare lui. Andreev, în mijlocul străzii mișunînde, realizează la un moment dat, brusc, asemănarea sa cu ceilalți oameni, fapt care-l jignește în esența lui de individualitate bine marcată și se simte singur și înstrăinat mai ales de sine însuși. Înțelege că singurătatea lui de pustnic la Vammelsuu e înălțătoare, în vreme ce această singurătate e mutilată de minciuna și falsitatea ce-o simte în preajmă și care caută să-l pătrundă și pe el.

Un alt aspect al societății moderne, sesizat de scriitor, este graba, precipitarea permanentă, provocată de noua civilizație mecanizată, dezvoltată în noi descoperiri, cerînd de la om din ce în ce mai multă energie. El are acum mai multe preocupări, variate ca orientare și mai profunde ca cercetare. Intrați în torentul puternic al vieții, oamenii trebuie să-și calculeze ceasurile, lunile, anii, de multe ori ajungînd la concluzia deprimantă că nu sînt destule pentru realizarea planurilor. Și atunci devin mereu grăbiți. Mergînd pe stradă și imitînd fără voie gesturile trecătorilor, povestitorul se oprește în fața vitrinelor, își aprinde o țigară. Dar, transmițîndu-i-se și lui sentimentul — nou pentru el — al grabei, „al spaimei de a nu întîrzia undeva, de a nu reuși să termine ceva" [14], vede la un moment dat mișcarea oamenilor ca într-un film, în care imaginii i se imprimă un ritm mai rapid. Andreev sugerează această senzație de spectacol filmat prin evoluția gradată a stilului de la o frază largă, enunțiativă, spre propoziția scurtă, imperativă.

Scriitorul simte pericolul înnebunirii sub semnul unor amenințări, conținute în aspectele reale ale civilizației moderne. De aceea urletul înfricoșător al fiarei de junglă, îmbătrînită în spatele unor zăbrele, căreia i-au furat libertatea, spațiul și timpul, i se pare prevestitor și prevenitor. Cuprins pentru un moment de vîrtejul unei vieți amenințătoare, el își alătură chemarea disperată țipătului fiarei: „Ascultă, bătrîne! Voi fi alături de tine. Vom blestema împreună. Urlă, urlă mai tare! Poate te va auzi orașul, și pămîntul, și cerul! / . . . / Urlă de primejdie, urlă despre groaza acestei vieți, urlă de moarte!" [15].

Stilul sacadat, repetițiile obsedante, grotescul impulsionează puternic și tulbură. Cititorul, mediocru chiar, este smuls din atmosfera cotidiană și aruncat într-un alt univers, straniu, deși logic. Lev Tolstoi, simțind această tendință, o interpretează în sensul groazei pe care Andreev ar

---

[13] Oroarea față de orașul modern reprezintă o altă trăsătură a expresionismului, trăsătură ce apropie o parte din creația lui Andreev de cea a expresioniștilor.

[14] Leonid Andreev, *Blestemul fiarei*, în *op. cit.*, ed. rus., vol. VIII, p. 141.

[15] *Ibidem*, p. 144.

vrea s-o inoculeze cititorului şi afirmă chiar : „Vrea să mă sperie". Dar Andreev nu vrea să sperie, ci doar să transmită o anumită stare de spirit, o influenţă primită dinafară şi filtrată prin psihicul său.

Analizînd şi cîteva din pericolele civilizaţiei moderne, pasibilă într-un sens de a fi considerată cauză a demenţei, am încercat să demonstrăm că pierderea lucidităţii sau invadarea raţiunii de forţa obscură a subconştientului nu se produce mecanic, ci ca urmare a unor impulsuri exterioare, de multe ori independente de voinţa omului. Durerea cauzată de frustrarea omului de ceea ce iubeşte mai mult, lipsa de certitudine dată de instabilitatea unor vremuri zbuciumate, îndoiala în ceea ce priveşte noţiunea de puritate şi frumos, iraţionalitatea războiului, care distruge nu o viaţă, ci sfărîmă idealuri şi credinţe — toate acestea sînt cauze obiective ale înnebunirii.

Încleştarea dramatică dintre raţiune şi non-raţiune la doctorul Kerjenţev — considerat aproape în unanimitate ca detronator al raţiunii — nu e, în esenţă, decît un joc diabolic al ideilor contradictorii, al raţiunii ce devine „destructivă", ruptă de relaţia fundamentală : om—societate. Şi el ajută în afirmaţia aparent paradoxală că raţiunea e coborîtă de pe „tronul împărătesc", fiindcă prin propria-i putere ea poate distruge, în loc să construiască. Se poate spune în concluzie că Leonid Andreev nu face în opera sa apologia nebuniei — cum s-a încercat uneori să se demonstreze în critică —, ci îşi exprimă teama de dezlănţuirea ei.

STAN VELEA

TENDINȚE NOVATOARE ÎN ROMANUL RURAL DIN POLONIA CONTEMPORANĂ

Saltul de calitate nu s-a realizat dintr-odată, mutațiile valorice evidente întîrziind pînă după 1960. Scriitorii de romane rurale par deconcertați întrucîtva de absența unei metodologii restrictive; au renunțat în principiu la modelele proprii perioadei de început, dar deocamdată nu văd limpede drumurile viitorului. Incertitudinile de concepție estetică explică în mare măsură numărul neașteptat de redus de cărți concepute între 1955—1960. Nu este deloc surprinzător, de aceea, că în acest răstimp de acumulări conceptuale și de meșteșug răzbat încă urme ale unor deprinderi ideologice și artistice mai vechi; e adevărat, mai puternice la începutul intervalului și tot mai firave spre sfîrșitul lui. St. Piętak (1909—1964) publică acum *Vară grea* (Ciężkie lato, 1956), care, într-un fel, poate fi socotită o continuare a trilogiei *Tinerețea lui Jaś Kunefał* (Młodość Jasia Kunefała, 1947—1948), particularitățile topografice amintind pregnant de satul lui Jaś, chiar dacă personajul nu mai apare deloc în acțiune. Viața la țară a înregistrat între timp schimbări radicale pe care autorul le marchează distinct, dar relațiile dintre oameni și rezolvarea diferendelor dintre ei poartă adesea amprenta unui simplism normativ ce subminează realizarea și așa subțiată de epicul prea dezlînat.

Momentele de răscruce se caracterizează de obicei printr-o receptivitate sensibil sporită față de fenomene și personalități consumate în epoci premergătoare, de cele mai multe ori purtînd nimbul interdicției nedrepte, autohtone sau din afară. Creatorii polonezi s-au întors și ei în această perioadă spre literatura interbelică, oprindu-și atenția îndeosebi asupra inovatorilor care au revoluționat poetica romanului. Kafka, Joyce și Proust, Faulkner, Hemingway ori Steinbeck, Camus, Sartre și Malraux, T. Mann și Th. S. Eliot etc. — nume aproape proscrise în primul deceniu, reintră masiv în circulație, împrospătînd atmosfera spirituală. Urmarea firească în procesul de creație a fost, pe de o parte, apropierea de problemele existenței irepetabile a individului în raport sau nu cu viața colectivă, în consens cu ea sau dimpotrivă, și, pe de altă parte, tendința de împlinire și înnoire a tehnicilor narative.

În ansamblul romanului țărănesc din Polonia contemporană, intențiile de revizuire, de reformulare a unui sistem estetic, n-au degenerat în exacerbări deformante pe linia conținutului, de felul creaționismului parabolic, ca în cărțile lui J. Andrzejewski. Cu toate că în unele cazuri— — avem în vedere cîțiva ani înainte și după 1960 — se pot depista unele

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 389—395, București, 1976.

opulenţe naturaliste. Romanul lui J. Morton, *A doua căsătorie* (Mój drugi ożenek, 1961), conţine, fără îndoială, izbutiri meritorii. Naraţiunea densă, desfăşurată la persoana întîi, subliniază realităţile aspre ale vieţii care se reaşează în satul de după război în făgaşele firești, zguduită încă de răbufnirile violente ale bandelor vrăjmaşe. Întregul material factologic este expus prin intermediul mijlocaşului Marcin. Evenimentele exterioare şi urmările lor sînt comunicate prin relatările, comentariul şi reacţiile personajului faţă de ele. Contururile întîmplărilor sînt modificate într-o măsură de lirismul naratorului care participă mai totdeauna direct la consumarea lor. În aprecierea lor, expresă sau implicită, prin optica oscilantă a mijlocaşului, ca şi în vrăjmăşia deliberată a băcanului sau a preotului, răzbat ecouri slabe ale schemei sociale preconcepute, autorul folosind frecvent, în acest sens vizează maniera supărătoare, tehnica celor două raţiuni, cel mai adesea contradictorii. Dar, calitatea de narator şi personaj implicat în acţiune oferă prozatorului posibilităţi practice inepuizabile pentru a-şi realiza o intenţie estetică vădit polemică. Eroul, descărcat de reprezentativitatea socială, de responsabilitatea colectivă, reacţionează mai lejer, în funcţie de interesele lui materiale, de impulsurile sentimentale. Autorul insistă în elevarea psihologiei lui Marcin, determinîndu-i comportamentul prin resorturi dinăuntrul lui. Personajul a cîştigat astfel mult în suprafaţă şi adîncime umană.

Printre meritele semnalate de critică la apariţia romanului, un loc aparte îl avea fidelitatea faţă de moravurile satului. Şi pe bună dreptate, fiindcă în *A doua căsătorie* se observă lesne cum dialectica schimbărilor sociale se răsfrînge în dinamica obiceiurilor. O atestă la modul constatativ şi dialogul dintre două personaje la înmormîntarea soţiei lui Marcin: „Ehe, cînd eram eu tînără [...] multe se făceau altfel. Şi îngropăciunile erau altfel decît înainte, şi nunţile, şi sărbătorile. Din toate astea n-a mai rămas nici pe jumătate, ba numai o părticică; pe toate le-au măcinat anii ca la moară. Viaţa...războaiele ...

— Cînd o să ajungi şi tu la anii mei, o să vezi ce-o să mai rămînă din toate cîte sînt astăzi. O să vezi singură cum o să cadă cînd una, cînd alta, pierind pe drum, iar în locul lor o să vie alte lucruri şi alte obiceiuri". Deşi observaţia unui critic polonez reputat, Wł. Maciąg, cum că J. Morton n-a aflat un personaj sau o pasiune care să reţină atenţia cititorului prin profunzime şi intensitate [1], poate fi justificată de materia romanelor, în privinţa moravurilor, a habitudinilor de conştiinţă, cartea are valori notabile.

Ca şi în alte romane ale lui J. Morton scrise după război, *Zestrea blestemată* (Inkluzowe wiano, 1946), *Satul uitat* (Zapomniana wieś, 1952), şi în *A doua căsătorie* datinile satului, eresurile înrădăcinate în sufletul ţăranului de-a lungul secolelor sînt redate de autor pe direcţia unui autenticism popular nealterat. Ici şi colo obiectivitatea lectorului este însă contrariată de unele îngroşări stridente, manifestate în vocabular sau în moravuri; nu e vorba de formaţiuni arhaice sau populare ale limbajului. Asemenea asprimi, prezente şi în alte romane — *Viaţa mare şi mică* (Życie duże i małe, 1959) de W. Mach (1917—1965), *Mama, eu şi ceilalţi* (Moja mama, ja i reszta, 1961) de R. Turek (1898—), *Braconieri şi hăituitori* (Kłusownicy i naganiacze, 1963) (1925—) de B. Kogut, *Despărţiri şi*

[1] Cf. Wł. Maciąg, *E oare un roman?* (Czy to powieść?), „Nowe książki", nr, 17, 1974, p. 17.

întoarceri (Pożegnania i powroty, 1963), de A. Sroga (1927—) și altele — — au fundamentări explicative pe mai multe planuri. Pînă la un punct reprezintă atitudini polemice ale scriitorilor față de idilismul de convenienţă propriu etapei anterioare. Pe de altă parte, sînt descripţii cu accentuate tente de reportaj ale unor trudnice experienţe de viaţă, depănate în forme narative mediate sau nemijlocite, în care tipuri viguroase de ţărani își elaborează practic o filozofie adecvată. Austeritatea absolutizată a linearităţii ideologice în raporturile cu semenii condusese la însingurări dureroase. Din acest punct de vedere, *Braconieri și hăituitori* depășește semnificaţiile și construcţia *thriller*-ului,cum părea să fie în a doua parte. Brigadierul silvic Łutek Łagodzki, care își făcuse cu sîrg datoria, pierzînd astfel stima oamenilor și iubirea logodnicei, își aduce aminte în final de vorbele înţelepte ale pădurarului Żegota : „Nu trebuie să ceri prea mult de la nimeni și de la nimic ; nici de la pămînt, nici de la oameni, nici de la guvern nu poţi să ceri prea mult, nici de la Dumnezeu, fiindcă întotdeauna vei fi dezamăgit ; numai de la tine însuţi poţi să ceri cel mai mult.

Ce trebuia să ceară de la el însuși ? Acum, astăzi, mîine ?"se întreabă Łagodzki. Tocmai acea știinţă elementară a vieţii de a păstra măsura în toate, de a dovedi înţelegere faţă de slăbiciunile celorlalţi, căci fiecare din noi este puţin braconier faţă de fericirea și norocul altuia.

De asemenea, ruraliștii polonezi n-au mers păgubitor de departe nici pe linia experienţelor formale. Singura excepţie, W. Mach, și acesta într-un singur roman, nu face decît să confirme susţinerea. Căutările scriitorilor au intenţionat în general împletirea modalităţilor epicii tradiţionale, nu a tuturor, cu cele mai noi cuceriri ale naraţiunii moderne, mult diversificate ca sferă a noţiunii și posibilităţi, accentul deplasîndu-se cu timpul asupra termenului din urmă. Romanul ţărănesc din Polonia se elibera astfel de provincialismul metodologic, impunînd tot mai mult printr-o ţinută stilistică nouă, contemporană. Deși iniţiativele înnoitoare ale lui W. Mach n-au fost încununate întotdeauna de realizări pe măsura intenţiilor și a talentului, deși experimentele lui estetice nu și-au aflat de fiecare dată discipoli credincioși de lungă durată, nici măcar printre tinerii debutanţi, scriitorul are o contribuţie de netăgăduit în săvîrșirea procesului de emancipare a prozei poloneze. Fie și numai ca exemplu de neconformism faţă de teorii și sisteme limitative ale creaţiei artistice. Bun cunoscător al filozofiilor contemporane asupra artei și înclinat organic spre nou, cîteodată chiar spre extrema șocantă, se va găsi de regulă printre creatorii care se străduiau să deschidă drumuri noi în domeniul literaturii. În 1954 încerca în *Casa lui Jawor* (Jaworowy dom), printre cei dintîi, un antimodel literar care să spargă perimetrele convenţiei realist socialiste. Relatarea obiectivată a autorului se structura curgător pe elementele bine cunoscute ale epicului : personaje, timp și spaţiu, realizînd încetiniri și accelerări aproape simetrice, de un dramatism antrenant. Așadar, în privinţa expresiei stilistice și a compunerii subiectului — nimic insolit. Inovaţia căpăta fiinţă în *Casa lui Jawor* mai ales în considerarea tipologiilor, a căror determinare socială nu mai era atît de absolută. După cîţiva ani, în *Viaţa mare și mică*, Mach va renunţa la cursivitatea obiectivată a fabulei, folosind reconstituirea concomitentă sau în retrospectivă la persoana întîi — procedeu care începea să prolifereze pe atunci și în literatura

polonă. Unele treceri bruște de la un personaj la altul, care îngreuiau oarecum lectura *Casei lui Jawor*, se vor dezvolta în *Viața mare și mică* și datorită formei noi a povestirii, în întreruperi frecvente, dovedind o grijă tot mai scăzută pentru epicul compact: factologic, spațial și cronologic. Iată de ce, la sfîrșitul romanului, atunci cînd reconstituirea întîmplărilor dinspre trecut ajunge în prezentul narației, autorul simte nevoia unor adăugiri succinte care să umple golurile din viața eroilor, precizînd contururile biografice.

Problematica romanului *Viața mare și mică* lăsa să se întrevadă complexul nonidentității încercat de intelectualul de origine rurală,care-și apropriase cultura orașului [2]. Întoarcerea, în registrul memoriei, la copilăria petrecută în sat, urmărea efecte terapeutice, autorul căutîndu-se pe sine, cel de acum, în copilul de altădată, altfel spus, căutîndu-și adevărata identitate prezentă prin verificarea ei pe o treaptă antecedentă. Aceeași căutare neliniștită constituie și problematica altui roman, *Munți deasupra mării negre* (Góry nad czarnym morzem), apărut în 1961, în care naratorul-personaj revine de nenumărate ori la vîrstele devenirii pentru a-și demonstra sieși continuitatea existențială nealterată a individualității. Pretextul ideatic și încercarea de soluționare a „străinătății" în noul univers citadin sînt printre puținele lucruri care apropie cele două romane. În *Munți deasupra mării negre*, deși povestitorul este în același timp și autor și personaj, relatarea are forma poticnită a jurnalului asezonat cu vaste pledoarii eseistice și, mai rar, cu polemici epistolare. Ceea ce deosebește însă fundamental cele două cărți este modul de tratare a factologiei. În *Viața mare și mică*, cu oricîte pauze în timp, materia epică închega o imagine coerentă care se menținea în limitele unei structuri raționale ușor receptibile. În *Munți deasupra mării negre*, în schimb, multe motive ale fabulei nu reușesc să se înlănțuie cauzal, fiind împrăștiate și pulverizate mereu de intervențiile directe, explicative ale autorului. Fiindcă Mach, vrînd să ajungă la izvoarele intime ale creației, în numele unui realism maximal pe care, paradoxal, îl considera imposibil de realizat, și să dea un roman *in statu nascendi*, teoretizează dezinvolt despre raporturile complexe ce se înfiripă între materialul de viață și subiectul creator în timpul actului artistic. Stăruind asupra posibilităților nelimitate și a dificultăților pe care le implică stăpînirea și ordonarea în vreun fel a materialului, asupra diverselor ipostaze ale eului narator în procesul de creație, în sfîrșit, asupra influenței reciproce dintre cei doi termeni, scriitorul realizează un roman deschis asupra propriei elaborări. Or, un roman al romanului, bine făcut, cu accente precumpănitoare pe explicații tehnologice, de teorie adică, înseamnă de fapt un antiroman, romanul propriu-zis, fabula romanescă, rămînînd în stadiul de proiect nefinisat. Motivele și episoadele, nesudate în cadrul unei construcții

[2] În acest roman și în multe altele nu este vorba de intelectuali rasați, puri, reprezentativi pentru civilizația citadină, ci de prima generație de țărani ridicați prin învățătură, care și-au depășit într-adevăr statutul social al clasei de origine, dar psihologic poartă încă organic urmele mediului din care au plecat, așadar sînt încă „țărani", intimidați în continuare de cultura panilor. În articolul *Spre rotarii transformați*, din volumul *În labirint* (W labiryncie,p. 264), A. Tatarkiewicz formula o opinie contrară, integrînd fără rezerve pe scriitorii ridicați din țărănime intelectualității creatoare. Există totuși deosebiri însemnate între personalitatea (cit. probleme, conștiință, mod de a reacționa) intelectualului „în devenire" și aceea a celui profesionalizat din tată în fiu, cu lungă genealogie.

oricît de relaxate, înșirate în „ordinea" spontană a fluxului memoriei, servesc numai ca argument pentru demonstrații teoretice. În consecință, *Munți deasupra mării negre* este un experiment ambițios, interesant în sine și instructiv prin nereușita sa, care avertizează asupra exagerărilor formale. Poetica operei deschise, îngemănată armonios ca în atîtea alte cazuri cu elementele de rezistență ale narațiunii tradiționale, ar fi salvat romanul de la cădere.

De acest adevăr elementar se va convinge și W. Mach care, în următorul roman, *Agnieszka, fiica lui Kolumb* (Agnieszka, córka Kolumba, 1964), va reveni la convenția mai veche a relatării aparent obiective la persoana a treia. În *Viața mare și mică*, lumea care se reformula în reprezentările copilului era înțesată de alcătuiri deformate, cu surse în repetiții și supradimensionări ale elementelor reale. Procedeul, prea puțin modificat, este folosit și în *Agnieszka, fiica lui Kolumb*, în care subiectul este compus, cum s-a mai spus, după modelul basmului, pe principiul opoziției dialectice bine-rău [1]. În trama cărții, ciocnirile dintre învățătoarea aducătoare de lumină și sătenii înțeleniți în deprinderi rele : aspri, superstițioși, leneși și beți vi, se vor rezolva idilic în favoarea Agnieszkăi. Satul, izolat de restul lumii și lîncezind în întuneric, acționînd însă în chip solidar pentru zădărnicirea oricărui amestec din afară, poartă sensuri mai adînci, metaforice. Pe fondul inculturii de veacuri s-au altoit lesne traumele destructive ale războiului, închistînd psihologiile și întîrziind emanciparea.

Direcția romanului autobiografic, prefigurată de St. Piętak încă în *Tinerețea lui Jaś Kunefał*, este îmbogățită și de W. Mach în special în *Munți deasupra mării negre*. Intelectualul crescut din mediul țărănesc, transportat la oraș, trăiește intens ciocnirea celor două culturi, care se resping reciproc. Drama acută a neidentității, cuprinsă în romanul lui Mach, reprezintă o îmbogățire a sferei de probleme abordate după război și, în același timp, un pas uriaș spre universalizarea tematicii rurale. Cum trebuie interpretată și realizată această tendință de autodepășire, lăudabilă în sine, va lămuri, printre alții, mai tîrziu, un tînăr scriitor, W. Myśliwski (1932—), într-un interviu acordat periodicului „Nowa Wieś" din 4 aprilie 1972 : „A fi european nu înseamnă deloc a avea un suflet internațional, curățat de complexele culturale și sociale ale mediului de baștină. Dimpotrivă, ca să devenim europeni trebuie să creăm valori care să depășească limitele individului și ale clasei tocmai pe baza conținutului ascuns în complexele autohtone, cu alte cuvinte, trebuie să transformăm în « europeitate » propria « ruralitate ». Pentru aceasta însă e nevoie nu numai de autocontrolul scriitorului, ci și de respectarea propriei genealogii. Cu atît mai mult cu cît ruralitatea poloneză nu este nici săracă și nici primitivă, cum li se pare unora. Este doar mereu neapreciată ca izvor și inspirație artistică și morală, ca una din șansele literaturii naționale". Pe acest drum va merge mai departe și St. Czernik (1899—1969) în *Mîna* (Ręka, 1963). Nostalgia naratorului, devenită cu timpul un adevărat complex al satului de baștină, trădează sentimentul neîmplinirii, al dificultăților de acomodare în lumea urbană. De aceea, gîndul întoarcerii acasă acționează ca un șoc revelator, universul primei tinereți irumpe purificator în memoria afectivă care-l păstrase nealterat, dezvoltîndu-l în parelel cu celelalte, pe care le și influențase. De profesie etnopsiholog,

[1] Wł. Maciąg, *Literatura Poloniei Populare 1944—1964*, p. 428.

își disecă analitic gîndurile și emoțiile, încercînd să le găsească plasma generativă. Ce înseamnă, la urma urmei, universul satului? se întreabă naratorul. În aparență e un microcosm închis în sine, limitat și destul de sărac. Și totuși acest colț de lume nu s-a micșorat, n-a pierit în timpul și sfera noii culturi. Din contră, implîntat solid în imaginație, a crescut odată cu ea și prin ea, înglobînd mulțimea lumilor de mai tîrziu, mai vaste, mai frumoase și mai importante. Nu numai că nu s-a pulverizat printre ele, dar le-a armonizat asperitățile, integrîndu-le prin propria calitate. Cum se vede, rezultatele autoscopiei, întreprinsă estetic în pînza expunerii, se mențin la constatări teoretice de ordin mai general. Sondaje de profunzime, elocvente, vor iniția în alte romane J. Kawalec (1916—), T. Nowak, 1930—), J. Ozga-Michalski (1919—) ș.a. La același nivel, teoretic profesionalizat, se vor formula și unele alocuțiuni legate de evoluția unora dintre miturile vieții de toate zilele. Împodobitul porților cu obligeană la Rusalii, ca mit, ajuta la început la definirea unei atitudini de conștiință, a unei comportări. Acum însă, ca realitate golită de conținut, mai păstrează doar o semnificație emoțională, ca o amintire a mitului.

Dar iată-l pe narator acasă, după douăzeci de ani. Aproape de glie, în mijlocul rudelor apropiate și, lucru esențial, fermecat de lumea metareală a datinilor și credințelor de tot felul, simte intens înrudirea biologică, de seminție, cu cei din jur, intuiește că aici își află rădăcinile ființei lui, trăiește, prin urmare, senzația revenirii la matcă, a regăsirii de sine totale. Ipoteza reînrădăcinării, perfect posibilă în subconștientul emoțional, este pusă sub semnul dubiului în ordinea rațiunii. Schimbările intervenite în lumea satului, doar în aparență lipsite de importanță, la care se adaugă sedimentele ambianței citadine în propria psihologie, ar da naștere la altă dramă, la fel de puternică, aceea a readaptării. Pe de altă parte, realitatea fizică și cea metafizică a satului îl vor accepta fără ostilitate, date fiind aluviunile culturii orașului? Dilema naratorului rămîne fără rezolvare în *Mîna*, personajul pendulînd dureros între două lumi, datorită neputinței de a se identifica total cu nici una dintre ele.

Romanul lui St. Czernik are însă și altă încărcătură ideatică, fertilizată de un conflict de natură morală cu rezonanțe biblice. Sentimentul vinii pentru crima făptuită, indiferent în ce împrejurări, hrănit încontinuu de contextul unui cod moral intolerant, crește de la o generație la alta într-o obsesie patologică ce primejduiește însăși existența individuală. Străbunicul Grzegorz ucisese un dușman în revolta de eliberare națională din 1863, Adam făcuse același lucru în ultimul război, iar Oleś, fiul lui, rupsese o creangă dintr-un piersic. Grzegorz nu-și poate ierta toată viața uciderea aproape involuntară a unui semen, Adam este chinuit de fapta brațului în creier, fără să-și dea prea bine seama ce are, iar băiatul a moștenit și el o sensibilitate bolnăvicioasă, ce reacționează periculos pentru dezvoltarea psihologiei lui. Suferințele lor par bizare celor din jur, care-i socotesc „însămnați", altfel decît ceilalți, puțin nebuni. Jurnalul străbunicului Grzegorz, care ocupă aproape jumătate din roman, refac viața cîtorva generații, argumentînd concludent, în planul imagistic al simbolului mai mult, izvoarele răului și intensitatea reproșurilor de conștiință. Meditațiile din ultima parte, referitoare la dedublarea omului în lupta dintre bine și rău, dintre întuneric și lumină, iau forma reprezentărilor apocaliptice, putînd fi și ale lui Adam. Și acesta, ca și străbunicul

Grzegorz, crede optimist că va izbîndi lumina și Oleś se va putea scutura de rugina răului ereditar și nu va mai ucide. Desigur, elementele cu care operează imaginația lui Grzegorz aparțin în majoritate mitologiei creștine, sugerînd o atmosferă apăsat fantastică, bogată în simboluri. În altă ordine de idei, complexul vinovăției este menit să demonstreze complexitatea nebănuită de cauze care îngreuiază receptarea noului, rolul complexelor ereditare în transformarea psihicului țărănesc. Ca tehnică a relatării, *Mîna* este un mozaic de inserții eseistice, epistolă, jurnal și relatare obiectivă, dominînd însă introspecția psihologică; o întrepătrundere fericită de procedee mai vechi cu cîștiguri ale romanului modern.

Idealul perfecțiunii morale apare frecvent, în acești ani, ca preocupare literară, favorizat fiind, într-un sens, de ingerințele întîrziate ale războiului în conștiința umană, într-altul, de ecourile recepționate din literatura apuseană brăzdată de angoasele secolului contemporan. Probleme similare încheagă și „arhitectura" romanului *Pata* (Plama, 1963) de St. Piętak. Întrebuințînd un procedeu familiar mai ales în primul volum al trilogiei autobiografice, *Tinerețea lui Jaś Kunefał*, descrierea stărilor de somnolență, a visului și delirului altoit pe elemente reale, Piętak relevă același complex al vinovăției, care stăpînește din inconștient trăirile eroinei. Ludmila este și ea o „însămnată", zdruncinată psihic după ce căzuse victimă în copilărie unui corupător de minore. Acțiunea începe și se sfîrșește în același punct, după ce parcurge un arc retrospectiv discontinuu, adesea greu de urmărit, însăilînd un jurnal *sui-generis*. Incertitudinea contururilor reale ale episodicii conferă structurii narației o disponibilitate permanentă. În treacăt spus, „însămnații" de felul lui Grzegorz, Adam și Oleś din *Mîna*, Ludmila și Grudziel din *Pata* ori chiar Miecio din *Însămnatul* (Odmieniec 1964) de St. Piętak, care-și trădase taina doar pentru a parveni la oraș, vor face o adevărată carieră în literatura cu teme rurale din anii următori. Rolul lor în compoziția operelor va crește simțitor, scriitorii exploatîndu-i mai ales pe linia accentuării tentei fantastice a relatării, întrucît comportamentul lor, emoțional și factologic, îngăduie libertăți oricît de mari, nefiind cenzurat de criteriile gîndirii logice.

CATRINEL PLEŞU PETRULIAN

LAWRENCE DURRELL'S QUARTET

With the publication of *Clea* in 1960, Lawrence Durrell has completed his quartet of novels set in Alexandria*. Few recent works of fiction have provoked fiercer disagreement. There are critics who assert that Durrell is a pompous charlatan; a mere word-spinner and gatherer of flamboyant clichés; a novelist whose angle of vision is grotesquely narrow, a late Victorian decadent, a minor disciple of Henry Miller. Elsewhere, and particulary in France, it is held with equal vehemence that the *Alexandria Quartet* is the most vivid performance in the modern novel since Proust and Joyce, and that Durrell is a talent of the first rank. The main source of controversy is Durrell's style. And that style is, in fact, the vital center of Durrell's art. It meets the reader like a bristling hedge when he first enters the world of *Justine*; and when he has finished *Clea*, he will realize that that style is also the inward place of Durrell's meaning. It is, therefore with the shape of the syntax and the rare glitter of the words that one must start. Here are two examples from *Mountolive*: "The waters thickened to glue and silver bodies began to leap into the darkness only to fall back, glittering like coinage into the shallows. The circles of light touched, overlapped, and the whole ceinture was complete, and from all around it there came the smash and crash of dark bodies leaping into the shallows, furling out the long handnets which were joined end to end whose dark loops were already bulging like Christmas stockings with the squirming bodies of fish. The leapers had taken fright too and their panic — stricken leaps ripped up the whole surface of the pan, flashing back cold water upon the stuttering lamps, a shuddering harveirst of cold scales and drumming tails... Mountolive could see Arabs with their long white robes tucked up to the waist pressing forward with steadying hands held to the dark prows beside them, pushing their linked nets slowly forward. The light gleamed upon their dark thighs. The darkness was full of their barbaric blitheness.

He entered the penumbra of the storm slowly, marvelling at the light, at the horizon drawn back like a bow. Odd gleams of susrhine scattered rubies upon the battleships in the basin. It was the ancient city again... broken pavements made of tinfoil, snail-shells, cracked horn, mica; earth-brick buildings turned to the colour of oxblood; the lovers wondering in Mohammed Ali Square, disoriented by the unfamiliar rain, disconsolate

* Justine, 1957; Balthazar, 1958; Mountolive, 1959; Clea, 1960.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 397–401, Bucureşti, 1976

as untuned instruments; the clicking of violet trams along the seafront among the tatting of palm-fronds. The desuetude of an ancient city whose streets were plastered with the wet blown dust of the surrounding desert. He felt it all anew, letting it extend panoramically in his consciousness — the moan of a liner edging out towards the sunset bar, or the trains which flowed like a torrent of diamonds towards the interior, their wheels chattering among the shingle ravines and the powder of temples long since abondoned and silted up..."

The style is a mosaic. Each word is set in its precise and luminous place. Touch by touch, Durrell builds his arrary of sensuous, rare expressions into patterns of imagery and tactile suggestions so subtle and convoluted that the experience of reading becomes one of total sensual apprehension. "The clicking of violet trams" is as complete a sensuous rendition as might be achieved by a pointilliste painter, breaking light into minute, precise flecks and reassembling the elements of vision into memorable design. None else writing in English today has quite the same commitments to the light and music of language.

As Georg Steiner underlines in *Language and Silence*, Durrell and his jewelled and coruscated style stands in a firm tradition of baroque prose. In the 17th century Thomas Browne build sentences into lofty arches and made words ring like sonorous bells. Robert Burton, in his *Anatomy of Melancholy*, used the same principal device as Durrell : richness through accumulation, the marshaling of nouns into great catalogues. The feverish, brass-sounding prose of De Quincey is a direct ancestor to that of *Justine*. In the later parts *of Lord Jim* and throughout the *Rescue*, Conrad uses words with the sumptuous exuberance of a jeweller showing off his rarest slones.

This ideal of narrative style is, at present, in disfavour. The modern ear has been trained to the austere, deliberately impoverished cadence and vocabulary of Hemingway. Reacting against the excesses of the Victorian manner the modern writer has made a cult of simplicity. We may be grateful that Hemingway and his innumerable imitators have made the language colder and more astringent and that they have brought back into fiction the virtues of direct focus. one cannot judge a page from the *Alexandria Quartet* by setting this gold-spun and jewelled Byzantine mosaic next to the practice of Hemingway or Graham Greene ; one cannot fairly judge the one by the other. Hence a writer like Durrell with his Shakespearean and Joycean delight in the sheer abundance and sensuous variety of speech may strike one as mannered and precious. But the objection arises in part from our impoverished sensibility. Nevertheless, a number of contemporary writers are beginning to return to the reserves of language. The enchantment of *Lolita* lies preciselly in Nabokov's rediscovery of the resources of style. Conrad-Nabokov-Durrell, the lineage is suggestive. All three approach English from a certain distance. Conrad and Nabokov as foreigners who learned the language, Durrell as an Irishman born in India and steeped in the Greek and French legacy of the eastern Mediterranean. Their prose has the quality of marvel and surprise which comes with personal discovery.

But Durrell's style is more than a formal instrument; it carries the heart of his meaning, *Justine Balthazar*, *Mountolive* and *Cléa* are founded on the axiom that the ultimate truths of conduct and the World cannot be penetrated by force of reason. Where truth can be apprehended at all in brief spells of total illumination, the process of insight is one of total sensuous absorption. In a conceit which is the crux of his argument, Durrell instructs us that the soul enters truth as man enters woman, in a possession at once physical and spiritual. Like Lawrence, Durrell believes in a wisdom of the senses truer and subtler than that of the predatory mind. Both men see in the act of love the crucial affirmation of human identity and the only true bridge for the soul. Durrell's personages pursue each other in an elaborate cross-weaving of sexual encounter, for only thus can the ghostliness of the human spirit be given the substance of life. This mystique of sensual recognition encompasses more than individual identity. Our entire perception of reality depends on similar illuminations (Joyce called them "epiphanies"). It is by accumulating these moments of vision, touch by touch, that we arrive at a grasp of the surrounding world in this instance, at a true image of Alexandria. The long, glittering arabesque of adjectives with which Durrell surrounds objects are not only exercises in verbal acrobaties. They are successive assaults on the inner mystery of things, attempts, often exasperated and histrionic, to trap reality inside a mesh of precise words. Being equipped with a superb apparatus of sensual receptivity, Durrell is aware of the myriad movements of light, scent, and sound. He sees the world reflected in waters which are never still and tries to capture the essence of a city ("a forever unknowable entity, whose shadows and functions we are") from the kaleidoscope of changing seasons, colours and moods. So far as Alexandria goes he has succeded magnificently. Durrell's Alexandria is one of the true monuments in the architecture of the imagination. It compares in manifold coherence with the Paris of Proust and the Dublin of Joyce.

The technique of accumulated nuance applies not only to the portrayal of the city but also to the entire plot. As in the Japanese fable of *Rashomon* and in the plays of Pirandello, identical events are recounted from successive points of view. The narrator's first impression of Justine, of the Coptic magnates in whose secretive life she becomes involved, of Melissa the tramp, and of the relations between Justine and Pursewarden, is submitted in *Balthazar* to ironic revision. The four volumes should be read in the manner of loose-leaf notebooks allowing one to close earlier gaps with later disclosure; they are connected as siblings overlapping, interweaving in spacial relation ship with only the fourth acting as a true sequel to the first three, thus realizing a "space-time continuum". His aim is to achieve a fugue - like simultaneity so that at each moment of the novel all of Alexandria is in movement, everchanging and developing, like in "some medieval palimpsest where different sorts of truth are thrown down one upon the other, the one obliterating or perhaps supplementing another" (Pursewarden, the writer who appears in the Quartet). Nowhere in the Quartet are things what they seem to be. In *Clea*, the principal narrator is himself drawn into the vortex of action. Nothing can ever be wholly explained; neither the murder of Narouz, the fanatic Copt — one

of the great set pieces of writing in recent fiction — nor Justine's odd flight into Palestine, nor the true nature of the conspiratorial web which surrounds Nessim and Mountolive, keeping them entangled yet divided. To complicate matters further, there are three writers in the novel who are themselves characters, and even those personages who are not professional artisans of the language, share something of their creator's dazzling virtuosity of style and feeling. The novel closes in midcourse, on a series of tantalizing notation of what might be further developments. This too is essential to Durrell's meaning. As Frederick Karl* puts it: "The true poet knows that time and action flow like the Nile. He can show us the depth and rush of the water and throw stones into is to break the images of the Moon; but he cannot arrest the river in his sieve of world".

Durrell himself considers that "the central topic of the book is an investigation of modern love". The reach of his inquairy is large; it draws on Sade and psychology. We find in this labyrinthine city not only the love of man and woman, but the more oblique byways of desire; no less than *l'Astrée* the Quartet is a geography of eros. We encounter fetishists and transvestites, phallic rituals and private lubricities. The gravest love story in the entire novel, the unendurably intense love of Pursewarden and Liza, is a story of incest. Critics have seen in the variety and profusion of this concern a mark of decadence. On the whole, the charge is wide of the mark. Durrell must explore the ambiguities and covertness of sensual lust precisely because he believes that it is only in the desperate contact of love that we can gain access to the truth of life. Moreover love in Durrell can have an ashen taste. When Liza burns her brother's love letters she illustrates Durrell's feeling that the extremity of passion brings with it utter ruin. And our vision of Justine standing beside Darley's bed soliciting the empty gestures of spent ardour, is one of total defeat. The mere choice of Alexandria as *the* place indicates Durrell's desire to remove himself from a mechanical world to a world in which easy sensuality allows man to flower or become corrupted, in either instance freed from the demands of industrialization and civilization.

The true salvation for those who can, is to create. The writer is "someone who might bring resolution and harmony, into the dying lives arounds us" (*Balthazar*). In both art and love he seeks salvation. The object is, ultimately, for man to become greater in his own spirit than even in his art. Pursewarden when asked by Balthazar about the object of writing says: "The object of writing is to grow a personality which in the end enables man to transcend art". The core of all Durrell's belief is here, a point he repeats in several ways throughout the novel. Darley and Clea can create only when they have gained rapport with their selves and with the world; once in this kind of communion, they are artists again and the art itself is an expression of their newly-won stability. Pursewarden's message to Balthazar is concerned ultimately with how man should live.

But although its range of material and emotion is great, the *Alexandria Quartet*, this superbly contrived fable of life, leaves one, at the last, with a faint suspicion of triviality. Durrell dramatizes a wide spectrum of sen-

---

* *A Guide to the Contemporary English Novel.*

sibility; but his cast of characters is of an exceedingly special kind. All these fascinating and exotic beings share a high degree of nervous intelligence, they articulate their emotions with lyric power and unfailing subtlety; they live life at a constant pitch of awareness, always searching and vulnerable. They are cut from the same fragile and luminous stone and so they reflect each other like mirrors disposed in cunning perspectives. Mirrors play a crucial symbolic role throughout the action. And it is a dangerous role; for although they multiply vision and drive it inward they also shut it off from the outside. In Durrell even the sea is a pool for Narcissus. The angle of vision is rigorously private.

Because of its enclosedness and utter privacy, the *Alexandria Quartet* is more convincing in its details than in its broad design. It is the marginal characters who spring most completely to life: Scobie, one of the finest examples of the grotesque in English fiction since Uncle Toby (*Tristram Shandy*), and Narouz, in whom massive silence becomes a kind of rhetoric. It is not so much the main plot which sticks in one's memory, as it is the digressions and minor episodes; the shadowy account of Mountolive's childhood, the exquisite misadventures of Pombal, the French diplomat, Capodistria's recital of his experiments in black magic. To return to his area of strength we must return to his sense of place, for his characters play out their roles against the everpresent background of Alexandria. They both gain their individuality and endure their will-less lives as a result of their powerful identification with the city. Durrell has created a world which people inhabit, although they pursue stylized lives as if in an Eastern fairytale. In attempting to present the life of Alexandria, Durrell is concerned with creating a myth of the city and its inhabitants with out giving the latter the particulars of motivation that a strictly realistic novel demands.

Even when we make such reservations as above, there can be little question of the fascination of Durrell's novel, when one reads Durrell on the level of total accomplishment. Anyone caring about the energies of modern prose and the forms of prose fiction will have to come to grips with this strange, irritating work. We are too near the fact to say what place the *Alexandria Quartet* will hold in future estimates of twentieth-century English literature. That Durrell will have his place is almost certain.

GH. ASACHI ŞI MIHAIL KOGĂLNICEANU ÎNTR-O REVISTĂ GERMANĂ ÎNTRE 1841 ŞI 1847

MIRCEA POPA

Răsfoind în zilele acestea fişele lucrate de Lucian Blaga din periodicele germane în cadrul unor lucrări de plan la secţia de istorie literară din Cluj am descoperit în cutiile rezervate periodicului german „Blätter für Geist, Gemüth und Vaterlandskunde" (Foaie pentru spirit, inimă şi cunoaşterea patriei), apărută la Braşov de la 1 ianuarie 1838 (în cursul anului 1837 a apărut cu titlul „Unterhaltungsblatt für Geist, Gemüth und Publizität" — Foaie de distracţie pentru spirit, inimă şi publicitate), cîteva date extrem de importante pentru relaţiile dintre literatura română şi cea germană din Transilvania. În primul rînd revista este mult mai receptivă la fenomenul spiritual românesc decît toate celelalte ziare şi reviste germane apărute pînă atunci, ea acordînd un spaţiu larg problemelor celor mai diverse care frămîntau la acea dată pe românii transilvăneni. Astfel, în paginile sale îşi găsesc ecou luptele politice ale românilor pentru emancipare socială şi naţională, sforţările pentru consolidarea literaturii naţionale, a revuisticii, folclorului, teatrului etc. Nu e lipsit de importanţă faptul că revista acordă un spaţiu larg dezbaterii originii şi vechimii românilor în Transilvania, interesîndu-se de problema dacismului, de figura lui Mihai Viteazul şi Tudor Vladimirescu, de Ioan şi Matei Corvin etc. Nu lipsesc jurnale şi impresii de călătorii din Muntenia şi Moldova, consideraţii despre obiceiurile, legendele şi folclorul românilor, reţinîndu-se legenda muntelui Omul (*Ein Ausflung aus dem Butsets*, nr. 16/1837), a haiducului Gh. Semenescu („Der Räuber" nr. 30/1846), a legendei legate de Iancul Sasul (Adolph Marienburg, *Der Kronstädter Lederer Weiss, genannt Jankulu, auf dem moldawichen Fürstenstuhl*, nr. 24/1838) sau cea despre originea transilvăneană a lui Mihai Viteazul — o legendă a saşilor din regiunea Miercurei (— Z., *Die Sage von der Abkunft des walachichen Fürsten Michael oder die Woivoden zu Dobring.*, nr. 27/1841). Alteori se publică nuvele brodate pe subiecte româneşti (*Der Verbannte*—Exilatul), nr. 31—35/1841); *Ilana und Wassil*,nr. 8/1839), unele semnate chiar de români ca: Petri (*Der Felsen Babake*—Stînca Babachii—, nr. 33/1844) sau Alexandru Popovici, cu contribuţii la cercetarea originii neamului lui Ioan Corvin de Huniade (nr. 49/1846). Dintre scriitorii români, sînt invocate numele lui Petru Maior (*Briefe über interessante momente der Siebenbürgischen Geschichte*, nr. 9/1939, D. Cantemir (nr. 24/1838), şi a unor dascăli ai Blajului, oraş care este prezentat ca un important centru de cultură românească, determinant pentru viitorul politic şi cultural al Transil-

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 403—405, Bucureşti, 1976.

vaniei, în asemenea măsură încît comentatorul conchide: „Cînd vezi acestea şi anume în multe locuri, trebuie să mărturiseşti că valahii sînt mulţi în ţară, şi observatorului i se impune aproape părerea că numai poporul valah va avea un adevărat viitor în Carpaţii de răsărit", *Aufzeichuungen von einigen Reisen in Siebenbürgen* — Note de călătorie prin Transilvania, nr. 20—23/1844). Alte note dintr-o asemenea călătorie făcută în Ţara Românească semnează, în mai multe numere din 1841, St. Adolph Wiehelmi, cunoscut publicist sas, care face cu această ocazie cîteva aprecieri asupra frumuseţii limbii române şi a dezvoltării ei sub raport literar, citînd scriitori ca: Mumuleanu, Văcărescu, Cîrlova, Alexandrescu, Eliad, Aaron, Pleşoianu, Poenar, Gorjan, Leca, Marcovici, Poteca, Aristia şi Catinca Sîmboteanca (*Kurze Statistische übersicht des Furstentums Walachei* — Consideraţii statistice asupra Principatului Valahiei).

O poezie franţuzească tradusă aici sub titlul *Das ach!* în 1838 va servi de intermediar pentru un traducător de mai tîrziu al „Foii pentru minte, inimă şi literatură", în paginile căreia o întîlnim în 1842 cu titlul *Ah!*.

Dar meritul cel mai important care îi revine revistei este acela de-a fi popularizat în Transilvania opera lui G. Asachi şi Mihail Kogălniceanu, prin cîteva traduceri bine alese. Mai întîi se publică din Asachi balada *Dokia und Trajan* (în „Blätter für Geist", V, 1841, nr. 11, 15 mart., p. 81—83), cu o lungă notă introductivă în care se dau explicaţii detailate de ordin istoric şi geografic pentru înţelegerea baladei. Traducătorul german, nespecificat, prezintă balada ca un „cîntec popular". Iată cum arată prima strofă:

Auf Tschaclòs umwölkten Höhen
Wo der Sturmwind rasend brüllt,
Sieht man zurschen Felsen stehen
Ein versteinert Meuschenbild
Tochter eines wächtgen Fürsten
War vor zeiten dieser stein.
Wo die Adler zahllos firsten,
Und um toct von ihrem Schrein
Herrschet in verlassner Höhe
Über zehen Schafe frei
Dokia, und dem Besehle
Folgen Hirt und Herden tren..."

Peste cîteva numere revista reia ideea de a publica traduceri din „*Dakia* [Dochia] *şi Traian*... de D. Aga G. Asaki, Iaşi, 1840, Institutul Albinei, reproducînd în traducere germană însemnările despre Ceahlău ale lui Asachi sub titlul *Wegweiser nach dem Berg Tschachlo (Pion)*, adică *Îndrumător la muntele Ceahlău*. În anul următor, 1842, cineva semnînd „-*i*" îi traduce şi nuvela *Roxandra*, care apare în numerele 3 (17 ian.), p. 23—24; nr. 4 (24 ian.), p. 25—26; nr. 5 (31 ian.), p. 28—29); nr. 6 (7 febr.), p. 40—43.

Cam din această perioadă datează şi primele informaţii despre M. Kogălniceanu pe care le inserează revista. Astfel, în 1843, nr. 41 (9 oct.), p. 315, în articolul cu titlul *Ein Aktenstück aus dem 13 Jahrhundert die Moldau und Walachei Altrosfeud* se reproduc şi se comentează fragmente din consideraţiile publicate de „maiorul Kogălniceanu, crescut în Germania", cu privire la istoria Moldovei şi Munteniei. Că scriitorul şi istoricul moldovean e citit şi comentat în cercurile săseşti din Transilvania

o dovedeşte şi faptul că în 1846 în nr. 22 (25 mai), p. 161—162 revista reproduce după *Fragments tirés de chroniques Moldaves...* par le Major M. Kogălniceanu, Iaşi, 1845, fragmentul *Der Spatar Nicolaus Milescu* din Neculce, cu specificaţia că acesta a fost „dascălul ţarului Petru cel Mare al ruşilor". Peste puţină vreme, în mai-iunie 1847, revista va publica în întregime lecţia de deschidere a lui Kogălniceanu la cursul de istorie naţională din 1844, însoţindu-l de un scurt comentariu. În el se arată ce curs de înaltă valoare ar fi putut să dea Kogălniceanu dacă împrejurările politice nu l-ar fi zădărnicit. Traducerea se publică sub titlul *Vorlesung des Major Kogalnitschan über die Geschichte der Moldau* (Cursul maiorului Kogălniceanu despre istoria Moldovei) şi a apărut în 1847, nr. 21 (31 mai), p. 117—179; nr. 23 (7 iunie), p. 186—188; nr. 24 (14 iunie), p. 193—195; nr. 26 (28 iunie), p. 209—212.

Bibliografiile lui Gheorghe Asachi şi Mihail Kogălniceanu trebuie să se îmbogăţească neapărat şi cu aceste date, scoase la lumină pentru întîia oară de gînditorul şi poetul de mare elevaţie spirituală, Lucian Blaga.

T. MAIORESCU CĂTRE VASILE ALECSANDRI

ROXANA SORESCU

Retras, după 20 octombrie 1883, la Mircești, Alecsandri se ocupa, spre sfîrșitul anului, cu traducerea în limba franceză a feeriei *Sînziana și Pepelea* și proiecta, după încheierea lucrului la *Fîntîna Blanduziei*, o nouă dramă de inspirație istorică romană, *Ovidiu*. Este una dintre perioadele cele mai frămîntate ale luminoasei existențe a lui Alecsandri : fratele său, Iancu, la care ținea în chip special, era bolnav grav de cancer al laringelui, în preajma morții ce-l va secera peste cîteva luni ; opera îi era supusă comparației cu opera lui Eminescu și îi trebuia lui Alecsandri mult tact social spre a nu ieși umilit și nici a-l umili pe Eminescu în disputa fals întreținută de Vlahuță ; în sfîrșit, Hasdeu îl acuzase că lingușește pe rege și trebuise intervenția „Convorbirilor" ca să-l apere pe poet. În primăvara lui 1883 fusese, desigur, o mare bucurie pentru Alecsandri lectura *Fîntînii Blanduziei* în cercul „Convorbirilor", dramei făcîndu-i-se o primire cu ovații. Speranța se îndreaptă și în iarna aceluiași an spre posibilitatea compensatorie a literaturii, a gloriei literare îndeosebi. Scrisorile din această vreme ale lui Alecsandri către Maiorescu (publicate de Eugenia Carcalechi în „Convorbiri literare", 1905, nr. 6) o mărturisesc. Într-una dintre ele, din 11/23 decembrie 1883, Vasile Alecsandri îl roagă pe Maiorescu să-l ajute la îmbărbătarea lui Iancu Alecsandri, bolnav și trist, pe care fratele său îl îndemnase să scrie spre a-și alunga gîndul morții. Iancu scrisese însă o nuvelă intitulată *Dorul de morți*. Situația era foarte grea.

Iubite domnule Maiorescu,

/.../ Te rog să citești această încercare literară a fratelui meu și *oricum ai găsi-o* să-i scrii două rînduri spre a-l felicita. Venite de la d-ta, sînt încredințat că ele i-ar produce o vie bucurie și l-ar îndemna să urmeze înainte".

(cf. Eugenia Carcalechi, loc. cit., p. 512) V. Alecsandri

Lîngă această scrisoare, alta :

Iubite domnule Maiorescu,

Ți-am scris și am uitat să-ți însemnez adresa fratelui meu ; distracție provenită din studiul operilor și vieței lui Ovidiu, la care mă gîndesc de o bucată de vreme, pentru o operă dramatică. Moartea poetului *Metamorfozelor* între barbarii geți și chinurile nostalgiei care l-au ucis sînt un minunat subiect de dramă. Văzînd și făcînd... [...].

(Cf. Eugenia Carcalechi, loc. cit., p. 512—513).

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 407—410, București, 1976.

Răspunsul lui Maiorescu la această scrisoare nu se cunoștea. El va fi, așa cum se vede mai jos, nu numai de o admirabilă promptitudine și delicatețe sufletească față de Iancu Alecsandri, dar și plin de interes pentru proiectele dramatice ale poetului. Planul schițat de Maiorescu pentru viitoarea piesă ar corespunde unei reconstituiri istorice cît mai exacte, în care tribulațiile sentimentale ale lui Ovidiu ar juca rolul de catalizator al unei drame mai profunde. Alecsandri însă va selecta pentru drama *Ovidiu*, cea mai puțin reușită și mai neechilibrat construită dintre producțiile sale teatrale, exclusiv pasiunea dintre poet și tînăra Iulia, fără multă preocupare față de adevărul istoric și, mai ales, fără grija pentru personajele și împrejurările istorice care au făcut posibilă intriga de curte în urma căreia poetul a fost exilat. Chiar exilul este conceput în drama lui Alecsandri ca un triumf erotic și literar printre „barbarii geți", piesa fiind, în totalitate, lipsită de încordarea dramatică a *Fîntînii Blanduziei*. Transcriem mai jos textul lui Maiorescu, reprezentativ nu numai pentru cultura, perspectiva istorică și preocupările unui intelectual cu bună formație clasică, dar și pentru intuiția genială a criticului : probabil că în *Fîntîna Blanduziei* ochiul său atent descoperise germenele slăbiciunii în tratarea preponderent sentimentală a figurii lui Horațiu și voia să prevină (fără succes) același tratament nedramatic aplicat lui Ovidiu.

București, 13/25 decembrie 1883

Iubite domnule Alecsandri,

Vă sînt foarte recunoscător că-mi dați prilejul de a scrie fratelui D-voastră ; i-am și scris astăzi, cu atît mai mulțumit cu cît „dorul de morți" mi-a plăcut în adevăr, abstrăgînd de intența delicată ce ați atribuit scrisorii mele. Ce bine se citesc unele expresii adevărat populare, întrebuințate în gura unui idealist ca Iorgu. D.e. la pag. 333, col. 2 „minunata *încolțire* a acelei cerești semințe", „mișcările ei neisprăvite" etc. Și toată descrierea călugăriței la fîntînă e foarte frumoasă. Începutul, dacă este un început, *promite mult.*

Admirabilă e ideea unei tragedii „Ovid".

Act I. Ovid, din familie bogată, „eques" (cavaler), frumos la față, deși cu nasul mare, berbant (vorba ceea : nas mare,...), dar un berbant tînăr și genial (d.e. Alecsandri în tinerețe), urmărit de iubirea fără saț a femeilor, înconjurat de amicii săi poeți Tibullus, Propertius, Gallus și de medicul Celsus, purtat de favoarea publicului din Roma.

Act II. Favoarea generală și alți amici, ca Maximus, Hyginus, Cotta, Rufinus, din curtea lui Augustus, îl aduc în apropierea Cezarului. August, fabricant și el (în tinerețe) de versuri mult mai licențioase decît „Ars amandi" a lui Ovid, se înveselește la bătrînețe în conversația cu Ovid, dar rămîne tiran prepuitor în inimă (grea figură de teatru).

Act III. Pasiunea între tînăra Iulia (nepoata de fată a lui August și fata lui Agrippa) și Ovid. Ovid o cîntase deja pe maică-sa, Iulia, sub numele de Corinna. (Poate a 3-a soție a lui Ovid, pe care se zice că o iubea, trebuie să fie ignorată în tragedie). Dar Iulia e frumoasă și intrigantă.

Act IV. Catastrofa. Iulia, în mijlocul intrigelor ei cu mulți bărbați, vrea să-i atragă pe toți împreună cu Ovid într-o conjurare pentru succesiunea

la tron a fratelui ei Agrippa, în contra tatălui vitreg Tiberius. August, sub influența Liviei, surprinde o scenă de jumătate orgie — jumătate conspirare și exilează atît pe nepoată-sa Iulia, cît și pe Ovid, luînd la acesta de pretext poeziile lui desfrînate.
Act V. Ovid în Tomis, înconjurat de admirarea și a acestor indigeni, vorbindu-le în limba lor barbară (ce limbă va fi fost și aceea? „Tracică"; dar zici tracică sau zici X, tot atîta este), în mijlocul unei festivități barbare spre glorificarea lui, moare de nostalgia Romei.

Vă rog nu-mi luați în nume de rău că mi-am aruncat aici pe hîrtie cîteva reminiscențe clasice. Cine știe la ce gînd mai bun vă poate aduce. Și apoi, din multe buruiene se face parfumul.

Chestia cea mai mare e cauza catastrofei, dacă e vorba de oarecare fidelitate istorică. Cu siguranță nu se știe nimic. Eu am dat aici o explicare, ce mi-a părut totdeauna cea mai probabilă. Veți fi remarcat că Ovid își atribuie însuși oarecare vină, o vină îndoită. În prima elegie a „Tristelor" zice că geniul său i-a cauzat exilul. Apoi în lunga elegie din cartea II a „Tristelor" (vers 207) vorbește de două cauze a perderii lui, de versurile sale și de o ofensă fără voie, asupra căreia nu se va explica niciodată. Tot în această elegie, vers 122,123 zice că este căzut sub povara unei singure crime, dar a unei crime sau greșeli grave.

Riscată (istoricește) este în scenariul de mai sus figura *junei* Iulia. Probabila relație de amor între Ovid și Iulia este cea cu Iulia *mama* (fata lui August), care pe urmă a fost silită a se căsători cu Tiberius și a fost și ea exilată, vro 9 ani înainte de exilul fiicei sale Iulia, dar togmai în timpul splendoarei lui Ovid această Iulia mamă nu era la Roma, ci în exil. Iar că Ovid a trebuit să fie în relații și cu Iulia fata (nepoata lui August) se vede din simultaneitatea exilului ei cu exilul lui. Apoi dacă a fost în oarecare relații, e ușor a admite că și această relație s-a întemeiat mai ales pe ... nasul cel mare al lui Ovid.

Dar, în fine, aceasta Dumnezeu să o mai descurce... și poetul.

Al D-voastră devotat,

T. Maiorescu

P.S. Volumul poeziilor lui Eminescu apare peste 8 zile. Vi-l voi trimite îndată. Vă trimit astăzi sub bandă „Schițele din Moldova" de Kotzebue, publicate în broșură.

B.C.S., Arhiva Kogălniceanu, XI/39, nr. 8

În răspunsul către Maiorescu (publicat de Eugenia Carcalechi, loc. cit.), Alecsandri mulțumește pentru scrisoarea încurajatoare către Iancu, pentru traducerea schițelor lui Wilhelm von Kotzebue, pentru „poeziile nenorocitului Eminescu, care a fost unul din adevărații poeți ai României" și mai ales pentru însemnările despre Ovidiu:

„Notițele ce mi-ați comunicat asupra vieței și amorurilor lui Ovid îmi sînt prețioase și mi-or servi mult la întocmirea tragediei care îmi zboară prin minte cu aripele sale mărețe. Vă rog să-mi mai faceți parte de tot ce-ți mai afla despre poetul „Artei de a iubi". Acest antic berbant, tras de *nas* în brațele voluptății, mă interesează încă și mai mult de cînd

mi-ați făcut mulțemirea măgulitoare de a compara cu el pe Alecsandri... din tinerețe...

Adevărul e că am fost și eu cînd am fost..." /.../

Explicația selecției preferențial erotice săvîrșite de Alecsandri se află, poate, într-o mică poezie în limba franceză, inedită și aceasta :

A M-elle Marie Vasiliu
Ah ! si j'avais mes vingt ans
Et l'entrain de la jeunesse
J'écrivais des vers charmants
Bien des vers à votre adresse.

Je dirais que vous tenez
De la rose primevère
Et que vous apartenez
Au ciel plutôt qu'à la terre.

J'ajouterais sans détour,
En bravant votre colère,
Que vous inspirez l'amour
Et le desír de vous plaire.

Mais je n'ai plus mes vingt ans
Et je n'ai plus de courage ;
Vous êtes le doux printemps
Moi, je ne suis qu'un vieux sage.

Mais sage ou fou, jeune ou vieux,
Bienheureux qui voit reluire
La jeunesse dans vos jeux,
L'amour dans votre sourire.

V. Alecsandri

B.C.S., Arhiva Kogălniceanu, XI/39, nr. 1

La 29 noiembrie 1884, V. Alecsandri îi va comunica lui Maiorescu că a scris „cel de pe urmă vers" din piesa în 4 acte *Ovidiu*.

CAMIL PETRESCU ŞI COLEGII SĂI DE LA LICEUL „SF. SAVA"

PAVEL ŢUGUI

Multă vreme, copilăria lui Camil Petrescu, starea civilă a părinţilor şi rudelor apropiate au rămas învăluite în mister. Scriitorul însuşi, un timp, a păstrat discreţie, evitînd să lumineze momente obscure care, dintr-un motiv sau altul, probabil nu-i făceau plăcere. Totuşi, ajuns în apogeul afirmării plenare ca dramaturg şi romancier şi-a învins timiditatea şi reticenţele, împărtăşind publicului unele amintiri sau consemnîndu-şi, în intimitate, puternicele impresii, apăsătoare şi derutante, despre cei apropiaţi, în mijlocul cărora s-a trezit copil orfan, apoi şcolar înzestrat cu voinţă şi energie pentru a-şi croi un rost anume în viaţă. Căci, fără îndoială, încă din fragedă tinereţe, Camil Petrescu a vădit precocitate, a ştiut să-şi impună un sistem de muncă care i-a asigurat dezvoltarea şi revelarea treptată a însuşirilor intelectuale deosebite, a marelui său talent artistic. Copilăria şi adolescenţa acestui scriitor poartă pecetea tensiunii spirituale neîntrerupte, bucuriile şi gratuităţile juvenile fiind estompate de circumstanţele unei vieţi aspre şi neîndurătoare. Încă de pe băncile şcolilor se remarcă dîrzenia, spiritul reflexiv şi introspecţia, trăirile puternice şi explozive însoţite, cu vremea, de luciditate şi autocontrol, de afirmarea unei conştiinţe civice şi artistice profunde, tulburător de insolite.

Într-un interviu apărut în anul 1931 în revista „Rampa", Camil Petrescu declară : „După ce am absolvit cursul primar, un inspector de poliţie, Episcopescu, s-a interesat de mine, prilejuindu-mi un examen de bursă la liceul Sf. Sava" [1]. Scriitorul precizează că a urmat primele 4 clase primare la Şcoala „Regele Ferdinand" din Obor, anterior cunoscută sub numele de Şcoala din Gura Oborului Vechi (Şoseaua Mihai Bravu), după cum notează fostul său coleg, Constant Ionescu [2]. Fiind deosebit de înzestrat la aritmetică, s-a bucurat de preţuirea şi protecţia dascălilor, în frunte cu institutorul N. Stamate. Constant Ionescu susţine că, după absolvirea cu note bune a celor 4 clase primare, dascălii din şcoală „l-au ajutat să intre, ca bursier, primit supranumerar, în internatul liceului Sfîntul Sava...".

---

[1] Vezi, Jack Berariu, *Cu Camil Petrescu despre el şi despre alţii*, în „Rampa", XVI, 4119 C. 12 octombrie 1931.

[2] Vezi, Constant Ionescu, *Camil Petrescu. Amintiri şi comentarii*, Editura pentru literatură, Bucureşti, 1968, p. 31.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 411 — 422, Bucureşti, 1976.

Aceste informații sînt preluate și de ultimii biografi ai scriitorului [3].

Activitatea lui Camil Petrescu ca elev la liceul „Sf. Sava" este mai puțin cunoscută. Reproducerea actelor școlare și a unor date din arhive care ar putea oferi noi elemente pentru întregirea cunoștințelor despre tinerețea scriitorului nu poate fi decît utilă :

I. „Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice

Școala : *„Sf. Sava"*

Matricolă școlară burs. 49/905

Anul școlar 1905/1906

Cl. I B.

Școlarul Petrescu C. Camil născut la anul 1894, luna aprilie, ziua 12, în comuna București, județul Ilfov, fiu al D-lui Camil Petrescu și al D-nei Anna (S. Cheler);
naționalitatea tatălui — română;
profesiunea tatălui — decedat;
religiunea tatălui — ort.
religiunea mamei —
religiunea școlarului —
locuința părinților sau a tutorelui este în comuna București, județul Ilfov.

A fost înscris în cl. I a acestei școale pe baza certificatului eliberat de Școala No. 8, București, sub No. 53 din 27 Iunie 1905.

A fost admis în cl. I a acestei școale în baza concursului depus în anul 1905.

Obiecte	Note trimestriale			Media generală
	I	II	III	
Religia	7	7	7	7
Limba română	6	8	9	7,67
„ franceză	6	6	7	6,33
Istoria	7	8	9	8
Geografia	7	9	9	8,33
Matematica	7	7	9	7,67
St. naturale	8	7	7	7,33
Desemnul	5	6	7	6
Caligrafia	5	5	5	5
Muzica	7	8	8	7,67
Gimnastica	5	4	6	5

Purtarea 10, 10, 10 = 10

Media anuală generală 7,48

Cine răspunde de elev :
Corespondent : Gh. Episcopescu
Adresa : Sevastopol 22"

[3] Vezi Mihail Ilovici, *Tinerețea lui Camil Petrescu* (1896—1921), Editura „Minerva", București, 1971, p. 5 și urm.; I. Sîrbu, *Camil Petrescu*, Junimea, 1973, p. 8 și urm.; Marian Popa, *Camil Petrescu*, Editura Albatros, 1972, p. 7—8. Marian Popa vorbește despre înmatricularea la „secția reală" la „Sf. Sava", dar asemenea secție nu exista la clasele I—IV!

(Arhiva Liceului „N. Bălcescu" din București, Dosar 7, Anul școlar 1905—1906, cl. I—II, p. 93).

În continuare, reproducem matricola din clasa a II-a:

II. „Ministerul Cultelor și Instrucțiunii Publice

Școala: „*Sf. Sava*"

Matricolă școlară bursier 49/905

Anul școlar 1906/1907.

Cl. II B

Școlarul Petrescu C. Camil născut la anul 1894, luna aprilie 12, în comuna București, județul Ilfov, fiu al lui Camil Petrescu și al D-nei Ana (S. Cheler);
naționalitatea tatălui — română;
profesiunea tatălui — decedat;
religia tatălui —
religiunea mamei —
religiunea școlarului —
Locuința părinților sau a tutorelui este în —
A fost înscris în —
A fost admis în —

Obiecte	Note trimestriale			Media generală
	I	II	III	
Religia	7	8	9	8
Limba română	8	9	8	8,33
Limba latină	9	8	7	8
Limba franceză	8	7	7	7,33
Limba germană	7	7	8	7,33
Istoria	7	8	7	7,34
Geografia	7	7	6	6,67
Matematica	6	8	9	7,67
Șt. naturale	8	8	8	8
Instr. militară	7	8	8	7,67
Desemnul	5	5	5	5
Caligrafia	4	5	6	5
Muzica	8	7	8	7,67
Gimnastica	6	5	7	6

Purtarea 10, 10, 9 = 9,67

Media anuală generală 7,63
Cine răspunde de elev: —
Adresa — ”

(Arhiva Liceului „N. Bălcescu" din București, Dosar 8, Anul școlar 1906—1907, p. 225).

Deoarece dosarul cu matricolele claselor I—IV, din anul școlar 1907—1908, nu există în arhivele liceului, fiind probabil distrus, reproducem matricola din clasa a IV-a:

IV. „Ministerul Instrucțiunii și Cultelor
Liceul: „*Sf. Sava*"

Matricolă școlară
Anul școlar 1908 — 1909 — Bursier 49/905
Cl. IV

Școlarul Petrescu C. Camil născut la anul 1894, luna April, ziua 12 în comuna București, județul Ilfov, fiu al Domnului Camil Petrescu și al Doamnei Ana (decedată);
naționalitatea tatălui — română;
profesiunea tatălui — decedat;
religiunea tatălui — ortodoxă;
religiunea mamei — ortodoxă;
religiunea școlarului — ortodoxă.
Vaccinat sau (zăcut de vărsat) 14 oct. 1896; locuința părinților sau a tutorelui este în comuna București, județul —
A fost înscris în clasa I B a acestei școale pe baza certificatului eliberat de Școala primară No. 8 din București, sub No. 53 din 27 Iunie 1905.
A fost admis în clasa I a acestei școale în baza concursului depus în anul 1905, septembrie.

Obiectele	Note bimestriale								Media anuală
	bim. I		bim. II		bim. III		IV		
	O	S	O	S	O	S	O	S	
Religia	8		10		9		9		9
Limba română	7		7		8		8		7,50
Limba latină	6		6		7		8		6,75
Limba franceză	6		6		7		8		6,75
Limba germană	6		6		7		7		6,50
Istoria	6		7		8		7		7
Dreptul uzual și ec. politică	8		6		8		8		7,50
Geografia	8		9		8		7		8
Matematica	9		9		8		9		8,75
St. fizico-chimice	6		6		7		8		6,75 } 7,12
St. naturale	8		7		8		7		7,50 }
Igiena	6		7		5		8		6,50

Obiectele	Note bimestriale								Media anuală
	bim. I		bim. II		bim. II		IV		
	O	S	O	S	O	S	O	S	
Desemnul	6		7		5		6		6,50
Muzica vocală	5		5		5		5		5
Gimnastica	6		7		8		9		7,50
Purtarea	10		10		10		10		10
Frecvența									9

5 absențe în bimestrul II

Media anuală generală — 7,43 — promovat

Retrăgîndu-se i s-a eliberat certificatul No. ... din ... închizîndu-i-se partida.

Director, Cine răspunde de elev : —
Adresa — ”

Pe pagina 204, opusă matricolei, apare :

„Matricolele anilor precedenţi unde figurează acest şcolar şi şcoala în care a urmat :
An. şc. 1905—1906, vol. I, p. 93, cl. I B, Liceul Sf. Sava.
An. şc. 1906—1907, vol. I, p. 225, cl. II B, Liceul Sf. Sava.
An. şc. 1907—1908, vol. II, p. 58, cl. III, Liceul Sf. Sava”.
(Arhiva Liceului „N. Bălcescu” din Bucureşti, Dosar 12, 1908—1909, cl. II—V, p. 203—204).

Cercetarea datelor din matricolele şcolare ale elevului Camil Petrescu şi confruntarea lor cu afirmaţiile biografilor scriitorului relevă unele date noi sau corectează informaţii insuficient elucidate. Privitor la ziua naşterii scriitorului, toate matricolele înregistrează invariabil ziua de „12 aprilie”, transcrisă mecanic din Certificatul de naştere. Este bine cunoscută corectura făcută de cercetători (B. Elvin, *Camil Petrescu, Studiu critic*, 1962, p. 6 şi comentariile amănunţite asupra chestiunii în Mihail Ilovici, *Tinereţea lui Camil Petrescu*, Editura „Minerva”, 1971, p. 6—7) în sensul stabilirii definitive a zilei de naştere la „9 aprilie”, deoarece certificaul fusese întocmit abia după trei zile de la venirea pe lume a pruncului, adică în 12 aprilie 1894.

Privitor la părinţii şcolarului, matricolele înregistrează, după cum se poate observa, ca tată pe „Camil Petrescu decedat”, şi ca mamă pe „Anna (S. Cheler)” în clasa I, în clasa a II-a : „Ana (S. Cheler)”, iar în clasa a IV-a „Ana (decedată)”. Dacă despre tatăl scriitorului actele şcolare nu oferă nici o indicaţie nouă decît aceea, de asemenea importantă, că tatăl copilului a fost „Camil Petrescu, decedat”, fapt consemnat în Certificatul de naştere şi cu neputinţă de contestat, apoi despre Anna (Ana) (S. Cheler) apare o informaţie nouă, care poate contribui la aflarea unor fapte concrete despre viaţa şi destinul mamei scriitorului. În documentul autobiografic dat la iveală de Al. Rosetti şi Liviu Călin, în „Luceafărul” din 8 aprilie 1967, scriitorul Camil Petrescu evocă astfel destinul mamei sale, Ana Petrescu :

„M-am născut la spitalul Filantropia şi în a treia zi am fost încredinţat Mariei Popescu, Ana Petrescu trebuind să alerge în oraşul de provincie, unde lăsase bolnav de o boală contagioasă un alt copil ceva mai mare (care a şi murit în două săptămîni). Nu s-au mai primit nici alte ştiri decît scrisorile şi nici banii necesari, douăzeci şi patru de lei lunar. Se pare că era o văduvă foarte tînără, 22—23 de ani, că semăn cu ea ca fizic, de meserie croitoreasă sau modistă !?... Ana Petrescu a dispărut cu totul. Nici măcar reputaţia mea literară (dacă ea va fi trăit pînă în 1922) nu a făcut-o să dea nici un semn de viaţă. E posibil să fi murit în acel an” [4]. Şi în alte

[4] Vezi, Camil Petrescu, *Opere* I, ediţia îngrijită de Al. Rosetti şi Liviu Călin. Introducere, note, variante de Liviu Călin. Scriitori români, Editura „Minerva”, Bucureşti, 1973, p. VII—VIII.

mărturisiri, Camil Petrescu sublinia că mama lui a decedat mai tîrziu : „Tatăl meu a murit înainte de a mă naște, *mama s-a dus curînd după el*" (s.n.) [5].

Matricolele școlare de la „Sf. Sava" din anii 1905—1906 și 1906—1907 inclusiv, înregistrează pe Ana (S. Cheler), mama scriitorului, ca fiind în viață, pe cînd matricola din clasa a IV-a, întocmită cu siguranță în luna iulie 1909, consemnează : „Ana (decedată)".

Trebuie să remarcăm meticulozitatea cu care factorii răspunzători ai liceului „Sf. Sava" alcătuiau și corectau matricolele: în matricolele din clasele I—II, școlarul Ionescu Constant apare cu pronumele „Constantin", scris probabil în grabă de secretară. Ambele matricole sînt însă corectate de directorul liceului, C. Litzica, care șterge cu cerneală roșie „Constantin" și apoi scrie în loc „Constant", modificarea trecînd-o și la „observații". Asemenea corecturi pot fi observate și în alte acte.

Cu aceeași grijă, probabil în urma sesizării tutorelui, direcția școlii a înregistrat și moartea Anei Petrescu. Este adevărat că informația putea fi trecută și în matricola clasei a III-a, din anul școlar 1907—1908 care, din nefericire, s-a pierdut .În felul acesta, considerînd consemnarea morții mamei elevului Camil Petrescu ca o informație certă, primită de la persoane interesate și foarte apropiate, se poate stabili că Ana Petrescu (S. Cheler) a decedat în perioada septembrie 1907—iunie 1909, și în nici un caz mai de vreme, adică „înainte ca fiul ei, Camil, să împlinească vîrsta de 3 ani", după cum susține în *Amintirile* sale Constant Ionescu [6]. Ne îndoim că stingerea din viață a mamei a fost transmisă și elevului Camil Petrescu, deoarece acesta, la cei 13—15 ani, vîrstă atît de sensibilă la emoții și întîmplări, ar fi păstrat-o imaculată, pentru toată viața.

Circumstanțele obscure în care a văzut lumina zilei scriitorul, și mai cu seamă lipsa oricăror informații sigure, verificate prin documente, perpetuează de fapt tainele asupra statutului civil al părinților săi, căci „presupunerile" și „sugestiile" nu pot revela întregul adevăr.

Matricolele școlare de la „Sf. Sava" arată limpede școala primară pe care a absolvit-o scriitorului : în 1904—1905 ea se numea „Școala nr. 8 din București" și cursurile ei le-a absolvit cu certificatul nr. 53, din 23 iunie 1905, pe baza căruia s-a înscris pentru examenul de admitere la liceu. În al doilea rînd, trebuie considerate verosimile mărturisirile scriitorului din „Rampa", 1931 :

„— Nu m-am preparat de loc și am căzut" — zice Camil Petrescu interlocutorului său Jack Berariu — Atunci el...

— Episcopescu? (întreabă J. Berariu).

— Nu ! Inspectorul Episcopescu ! Era un tip atît de venerabil, că nu-mi vine să-l tutuiesc nici în amintire... După insistențele lui, deși ieșisem al 40-lea din 200 de inși care se băteau pe locuri, am fost primit ca supranumerar... Iată-mă, deci, intern la Sf. Sava" [7].

La îndemnul lui Episcopescu, școlarul participă la concursul din septembrie 1905 — după cum rezultă din matricola clasei a IV-a. Fiind

---

[5] Camil Baltazar, *Contemporan cu ei. Amintiri și portrete*, E.p.l., 1962, p. 87.

[6] Constant Ionescu, *Camil Petrescu, Amintiri și comentarii*, E.p.l. 1968, p. 29.

[7] Vezi, Jack Berariu, *Cu Camil Petrescu despre el și despre alții*, în „Rampa", XVI, 4119 C., 12 octombrie 1931.

mulți candidați, nu reușește să ocupe un loc de bursier, din cele 19 scoase la concurs și, pe baza aprobării ministerului, numărul burselor se suplimentează pînă la 31, astfel că protejatul lui Episcopescu, alături de alți școlari, ocupă un loc de bursier intern, din cele 14 burse repartizate clasei I B, unde este înmatriculat și Camil Petrescu, și 17 burse clasei I A.

Clasa I B cuprindea 54 elevi, pe cînd clasa I A numai 51.

De asemenea se confirmă preocuparea și grija deosebită a lui Gheorghe Episcopescu față de soarta copilului Camil Petrescu, din moment ce răspunderea, conform matricolei din clasa I —, față de elevul „savist", revine lui „Gh. Episcopescu" din București, strada „Sevastopol nr. 22", locuință de care nu-și amintesc membrii familiei Episcopescu, copios consultați de Mihail Ilovici [8].

În *Amintirile și comentariile* sale, Constant Ionescu susține că în clasa a II-a de liceu, cu prilejul „redeschiderii anului școlar 1906—1907", au intrat în clasa sa vreo 15 elevi bursieri, „cu chipiurile albe, în uniforma internatului", între care „mic de statură, un copilandru blond, de o paloare bătînd mai mult în alb", Camil Petrescu, îi ceru „sfielnic" să-l primească în bancă.

Afinitățile elective, atît de scumpe lui Goethe, s-au verificat încă o dată, și instantaneu. Ochii noștri s-au tutuit spontan, sufletele noastre s-au îngemănat și s-au îmbrățișat într-o clipită. 7 ani am rămas împreună, colegi de bancă, pînă la absolvirea secției reale a liceului Gheorghe Lazăr din București, în luna iunie 1913" [9].

Evocarea ingenuă, în culori pitorești și transpusă într-un context livresc de solemnitate goetheană impresionează și de aceea trebuie receptată în sine, chiar dacă în realitate ea s-ar fi oficiat mai tîrziu, în clasa a IV-a, deci la începutul anului școlar 1908—1909, cînd cele două clase a III-a A și B s-au contopit, astfel că școlarii Camil Petrescu și Constant Ionescu au devenit efectiv colegi de clasă. Cu toate că Ionescu Constant figurează statornic în clasele I A, a II-a A și a III-a A, iar Camil Petrescu în clasele paralele B, nu este exclus, ci dimpotrivă este posibil ca ei să fi devenit prieteni încă din clasa a II-a.

Cadrele didactice de la liceu manifestau o atitudine deosebit de exigentă față de elevi și, pentru cea mai mică abatere de la regulamentul școlar, consiliul diriginților, format din directorul C. Litzica și profesorii Gr. Arghirescu, N. Moisescu, T. Alesseanu, V. Gr. Borgovanu, I. S. Petrescu, I. Grama, Gr. Nicolaevici, Gr. Paraschivescu, M. Fotino, G. A. Dima, A. Colorian, I. S. Floru, Emil Bălteanu și O. Lugoșianu se întrunea și distribuia pedepse, îndeosebi eliminarea din școală pe timp limitat, sau din toate școlile din țară. Supravegherea elevilor la internat, în oraș și în școală se exercita cu iscusință, directorul primind zilnic informații și inițiind măsuri corespunzătoare.

Cîteva împrejurări descrise în actele școlare merită să fie relatate. Pentru inițierea școlarilor mici asupra așezării, întinderii și monumentelor orașului București și zonelor învecinate, elevii din clasele I A, I B, II A și II B au participat, în 7—10 iunie 1906, la o excursie condusă de profesorii

---

[8] Vezi, Mihail Ilovici, *Tinerețea lui Camil Petrescu* (1894—1921), Editura „Minerva", București, 1971, p. 30 și urm.

[9] Constant Ionescu, *op. cit.*, p. 5.

Iacobescu, Moisescu și Stavrescu. Aceștia au informat consiliul profesoral că elevii s-au comportat exemplar, vădind un mare interes față de monumentele Capitalei și așezările istorice învecinate, cum ar fi Mogoșoaia, Snagov etc.

Un alt eveniment care a stîrnit aprige polemici între profesori și reacții contradictorii în rîndurile elevilor l-a constituit introducerea în școală a legii pentru instrucția militară a elevilor. Rezervele mari exprimate de unii profesori în consiliul liceului se întemeiază, după afirmația cadrelor didactice respective, pe „ecoul negativ" al legii în rîndul elevilor „și așa destul de ocupați" datorită programului de muncă „supraîncărcat"[10].

În primăvara anului 1907, colegii lui Camil Petrescu, din clasa a II-a B, în mai multe rînduri, au făcut „scandal" în ora de muzică a „maestrului" Miti Agapescu. Erau iritați de limbajul violent al „maestrului" și pretențiile lui exagerate față de școlari. Plîngerile lui Agapescu, analizate în consiliul diriginților, au fost urmate de pedepse aspre distribuite școlarilor Nicolau Emilian, Stănescu Aurel, Slabu Nicolae și Păunescu Cezar, precum și discutarea situației de la ora de muzică cu elevii din clasa a II-a B.

Din cei 54 școlari înscriși în clasa I B au ajuns în clasa a IV-a, împreună cu Camil Petrescu, abia 20 elevi[11], restul, repetenți, s-au retras sau au fost eliminați.

Din clasa I B au promovat în clasa următoare 39 școlari. Camil Petrescu a fost clasificat al 8-lea, după colegii săi: *Dumitriu Adrian*, *Pașcan Sergiu*, fratele lui Pașcan Mihail, fostul coleg și prieten al „savistului" Pișculescu Grigore, *Sachelarie Vasile*, bursier, *Gregorian Victor*, *Coteț Nicolae*, fiul lui I. Dumitru și al Anicăi, agricultori din comuna Ianca, județul Romanați, situată pe șoseaua dintre Corabia și Dăbuleni, de asemenea bursier, *Chirculescu Mihail*, bursier și ardeleanul *Albini Radu*.

---

[10] Vezi, Arhivele Liceului „N. Bălcescu", Dosar 72-procese verbale ale Consiliului profesoral.

[11] Din compararea matricolelor existente în dosarele 7 (1905—906), 8 (1906—1907) și 12 (1908—1909) rezultă că următorii elevi proveniți din clasa I B au „rezistat" împreună cu Camil Petrescu, absolvind cursul inferior al liceului:

1. *Albini S. Radu* din Sibiu, cl. IB—7,53; cl. a II-a B—7,41; cl. a IV-a—7,00
2. *Bubulică R. Ioan* din Ilfov — cl. I—7,10, cl. II—7,67; cl. IV—promovat.
3. *Coteț I. Nicolae* din Romanați, cl. I—7,67; cl. II—7,75; cl. IV—7,75.
4. *Chirculescu Mihail*: cl. I—7,67; cl. II—8,25; cl. IV—7,57.
5. *Chrisenghi Gregore* din București: cl. I—5,86; Cl. II—corigent; Cl. IV—5,77.
6. *Cladin S. Mihail* din București, cl. I—promovat; cl. II—5,71; cl. IV—prom.
7. *Constantinescu Z. D-tru* din Caracal: cl. I—6,58; cl. II—6,49; cl. IV—6,91.
8. *Diaconescu Mihail* din Diochești-Putna: cl. I—7,05; cl. II—6,75; cl. IV—6,86.
9. *Dimitriu G. Adrian* din Adjud: cl. I—8,96; cl. II—8,04; cl. IV—7,63.
10. *Grossu D. Const.* din Ialomița: cl. I—7,37; cl. II—6,56; cl. IV—6,98.
11. *Gorănescu Alex.* din Buzău: cl. I—5,77; cl. II—6,52; cl. IV—6,38.
12. *Gregorian Victor* din București: cl. I—7,77; cl. II—7,04; cl. IV—5,98.
13. *Manofescu Gh. D-tru* din Tg. Jiu: cl. I—6,96; cl. II—7,52; cl. IV—7,17.
14. *Mălureanu N. Ilie* din Malu-Vlașca; cl. I—5,67; cl. II—6,49; cl. IV—6,54.
15. *Orăscu Gh. Alex.* din București: cl. I—6,34; cl. II—corigent; cl. IV—corig.
16. *Pașcan Sergiu* din București: cl. I—8,77; cl. II—7,60; cl. IV—8,36.
17. *Sachelarie C. T. Vasile* din Bucoveni—Ilfov: cl. I—7,96; cl. II—7,27: cl. IV—7,19.
18. *Buzescu Petre* din București: cl. II—5,93; cl. IV—prom.
19. *Stroescu M. Dan* din București: cl. II—6,92; cl. IV—6,07.

Viitorul scriitor ar fi obținut cu siguranță unul din cele trei premii, dacă profesorii de desen, caligrafie și ... gimnastică nu i-ar fi dat firavele note de 5 și 6. Rezultate bune și foarte bune a înregistrat la geografie, istorie, limba română, matematică și... la muzică!

În condițiile unei exigențe mai mult decît severe, Camil Petrescu trece în clasa a III-a B, fiind clasificat al 5-lea, între cei 24 elevi promovați, după Chirculescu, Dumitriu, Coteț și Bubulică, ultimii doi bursieri.

Constant Ionescu povestește o scenă răscolitoare, petrecută la ora de istorie a profesorului Vlădescu [12]. Fără îndoială, V. Vlădescu pare să fi fost un om suspicios și ambițios, neînțelegător cu elevii săi și, ca atare, capabil să aibă asemenea reacție violentă față de școlarul Coteț, al cărui tată fusese unul dintre eroii răscoalelor țărănești din martie 1907. O pildă o constituie „reclamația" lui Vlădescu zis „Ostrogotul" împotriva elevului Moșoiu Alfred din clasa a VI-a clasică care, în seara zilei de 17 februarie 1908 „l-a insultat pe scara Ateneului" din București. Tatăl școlarului, avocatul Moșoiu, face o întîmpinare și se declanșează o mare anchetă, cazul fiind discutat în două rînduri de Consiliul profesoral al liceului. S-a constatat că, de fapt, scandalul a fost provocat de studenți, care l-au apostrofat pe „conferențiarul" V. Vlădescu, iar elevul Moșoiu Alfred, într-o discuție agitată cu studenții, a afirmat că profesorul său de istorie „vorbește prea mult și e imbecil". După anchete și confruntări, Moșoiu Alfred este eliminat din liceu, pînă la finele anului, cu „drept de teze și examene", dar, în urma intervenției ministerului, pedeapsa este întrucîtva ușurată [13].

Informația lui Constant Ionescu trebuie privită cu rezervă, deoarece în martie 1907, Camil Petrescu era coleg de clasă numai cu Niculae Coteț, pe cînd Cosma F. Corneliu din Tîrgoviște, Cristea Alexandru din Constanța și Cristescu Tarciniu din Ocnele Mari, bursier, erau colegii memorialistului din clasa a II-a A. Scena putea însă să se petreacă și mai tîrziu, în primăvara anului 1909, cînd cele două clase se contopiseră în clasa a IV-a, deoarece țăranul Ion Dumitru Coteț pare că a decedat la doi ani după răscoale, în închisoare sau în remorchere pe Dunăre.

Ceea ce surprinde mai departe este inadvertența localității de baștină a familiei Coteț. Constant Ionescu reproduce poezia atribuită elevului Camil Petrescu (p. 10) și intitulată: *Martirului Ioan Coteț, din Vitănești*. Toate actele școlarului Coteț Nicolae arată ca loc de baștină al familiei comuna *Ianca* din fostul județ Romanați și nu se pomenește nimic despre *Vitănești*, sat așezat în altă parte, pe șoseaua ce leagă Alexandria de București. E greu să deslușim împrejurările morții lui Coteț Ion și de ce tocmai în Vitănești, departe de Ianca, satul lui de baștină. De altminteri, fostul coleg al lui Camil Petrescu, Coteț Niculae, după absolvirea cu succes a cursului inferior de la liceul „Sf. Sava" se va transfera la Iași! Aceste constatări, precum și alte motive, ca de pildă, stabilirea autenticității manuscriselor, ne determină să ne alăturăm rezervei formulate de Liviu Călin [14], care nu și-a asumat riscul să subscrie la pater-

[12] Vezi, Constant Ionescu, *op. cit.*, p. 9.

[13] Arhivele Liceului „N. Bălcescu", Dosar 72, procese verbale ale Consiliului profesoral.

[14] Vezi, Liviu Călin, *Introducere*, în vol. *Camil Petrescu, Opere, I*, Editura „Minerva", București, 1973, p. X.

nitatea poeziilor „inedite", reproduse de Constant Ionescu, în amintirile sale despre Camil Petrescu.

Acesta promovează din clasa a III-a B în clasa a IV-a cu rezultate mai mult decît bune. Şi de data aceasta se pare că desenul, caligrafia, gimnastica, la care s-a adăugat şi muzica, i-au scăzut mult media generală. În clasa a IV-a apar înscrişi 68 elevi, vreo 26 din fosta clasă a II-a B şi 42 din clasa paralelă A. La sfîrşitul anului promovează, fără corigenţe etc., 51 elevi, din care 25, inclusiv Camil Petrescu, beneficiau de bursă şi erau interni [15]. Ca şi în anii anteriori, şcolarul preocupat de studiu se conforma prevederilor impuse de regulamentele şcolare, urmărind să-şi îndeplinească toate obligaţiile ce-i reveneau unui elev de liceu, intern. Aşa se explică că numeroasele procese-verbale consemnate, între anii 1905—1909, în dosarele 72 şi 1.V.—1908, de Consiliul profesoral şi al diriginţilor nu conţin nici o referinţă negativă sau de altă natură despre şcolarul Camil Petrescu. De aceea informaţia Stelei Episcopescu, reprodusă de Mihail Ilovici [16] şi anume că în clasa a IV-a de liceu, Camil Petrescu ar fi fost obraznic cu un profesor şi din această pricină a fost scos din internat, stabilindu-se pe str. Berzei, unde se mutase, între timp, familia Episcopescu, nu poate fi dovedită, mai ales că asemenea fapte constituiau obiectul unor dezbateri prelungite în Consiliul diriginţilor. Actele respective se găsesc în arhive, dar ele nu conţin nici un fel de referire la şcolarul Camil Petrescu.

În schimb, alţi colegi de-ai lui, cum ar fi Mateescu Matei, Angelescu Rolando, Bălăcescu Ahile şi Ştefănescu Aurel sînt eliminaţi din liceu deoarece practicau „jocul de cărţi", iar Berceanu Dan, Cappon Salvin şi Crisenghi Grigore, pentru că au jucat „o singură dată cărţi într-o pauză" au fost eliminaţi pe 7 zile şi la conduită au primit nota 5 ! [17].

În ultima clasă, din cursul inferior al liceului, Camil Petrescu este clasificat al 12-lea, cu media 7,43, din cei 51 colegi promovaţi, după Paşcan Sergiu, Dumitrescu, Niculae din Ploieşti, Moţoescu Iancu, Ionescu A. Ion, Coteţ N., Paşca Remus, Popovici N., Dumitriu Adrian, Chirculescu M., Ionescu Constant, născut la 15 mai 1894 în Bucureşti, fiul lui C. Ionescu, funcţionar, şi al Alexandrinei, născută Perşoiu, cu locuinţa pe str. Popa Chiţu nr. 9, media din cl. IV—7,51 şi Negriţescu Emil.

În clasa a IV-a se relevă, în continuare, vocaţia pentru matematică, disciplină la care obţine notele cele mai mari, primeşte note bune la geo-

---

[15] Bursierii din clasa a IV-a erau : *Bădescu P. Const.* din Filiaşi, cl. IV — media 7,21 ; *Bazilescu St. D-tru* din Ciorogîrla. cl. IV—6,71 ; *Bubulică R. Ion*, vechi coleg ; *Chirculescu M*, idem ; *Constantinescu Z. D-tru*, idem ; Cosma C. Niculae din Tîrgovişte, cl. IV-corigent la germană ; *Coteţ I. N.*, vechi coleg ; *Cristescu Tarciniu* din Ocnele Mari, cl. IV—7,11 ; *Diaconescu M*, vechi coleg ; *Dumitriu Adrian*, idem ; *Grosu D. Const.* idem ; *Manofescu D-tru*, idem ; *Filimon Sp. Ion* din Pleniţa-Dolj, cl. IV—7,20 ; *Iliescu I. Ion* din Gura Padini—Romanaţi, cl. IV—6,80 ; *Ionescu A. Ion* din Mînăstirea-Ilfov, cl. IV—7,80 ; *Merişor Const.* din R. Sărat, cl. IV——7,30 ; *Moţoescu M. Iancu*, cl. IV—7,82 ; *Negriţescu Emil* din Dobridor-Dolj—cl.III—7,44 ; *Paşca V. Remus* din Burtari, cl. IV—7,72 ; *Popescu T. Mihail* din Calafat, cl. IV—6,86 ; *Popovici Niculae* din Bucureşti, cl. IV—7,71 ; *Pretorian Septimiu* din Ţînţăreni-Dolj, cl. IV—7,37 ; *Rădescu Sever* din Tîrgovişte—cl. IV—6,93 ; *Sachelarie Vasile*, vechi coleg ; *Ţopîrlan Alex.* din Hotare-Ilfov, cl. IV—7,36.

[16] Vezi, Mihail Ilovici, *op. cit.*, p. 56—57.

[17] Arhivele Liceului „N. Bălcescu", Dosarul P.V. 1—1908 proces verbal din 10 februarie 1 909.

grafie, limba română, drept şi economie politică, ştiinţele naturale — la profesorul Marcel Brîndză, pe care îl va evoca cu mult umor, căci nu citea „niciodată tezele şi, standard, punea nota 7 la toţi elevii..." [18]. Aceeaşi notă a primit şi un coleg care, „vorbind despre prefacerile pămîntului, — zice marele prozator — a scris că la început pămîntul a fost ca un lapte, apoi a ajuns un fel de caş, s-a transformat în brînză, după aceea în caşcaval şi în cele din urmă în Schweitzer". Dacă la... gimnastică, liceanul primeşte o medie onorabilă, apoi la „muzica vocală" pluteşte cu 5, „impunîndu-se" ca fervent „afon", la desen, germană şi... igienă culege note mediocre, mediile anuale fiind de 6,50.

La vîrsta de 14—15 ani, gimnazistul se impune în faţa colegilor şi profesorilor prin sete de lectură, mare capacitate de muncă, vocaţie pentru matematică şi... interes şi atracţie deosebite faţă de poezie şi teatru.

Mirajul poeziei îi incită imaginaţia, viaţa de internat devine apăsătoare, pentru că:

„— Libertatea, această comoară care-mi lipsea, mă făcea să mă sufoc", — remarcă cu gravitate scriitorul matur, în acelaşi interviu, publicat în 1931 în revista „Rampa". Descoperirea unor orizonturi noi de afirmare şi existenţă îl îndeamnă să colinde pe la redacţii sau să-şi încerce muza în dramaturgie, înseilînd drame. Constant Ionescu susţine că la 12 ani „a măzgălit" drama: *Pedeapsa Dumnezeiască* (sic), luînd „ca actor şi puitor în scenă pe colegul lui, Victor Bumbeşti (Dumitrescu)..." [19]. Dumitrescu G. Victor, viitorul regizor al Teatrului Naţional şi cunoscut om de artă, s-a născut la 14 noiembrie 1891, în comuna Bumbeşti de Jiu, judeţul Gorj, fiind fiul lui Gr. Dumitrescu-Bumbeşti, funcţionar, şi al Elenei Dumitrescu-Bumbeşti; se înscrie la „Sf. Sava" în septembrie 1904, venind de la Şcoala primară nr. 7 din Bucureşti. În anul şcolar 1905—1906 îl găsim în clasa I A, deci coleg de clasă cu Ionescu Constant. Promovează clasa I A cu media 6 (şase), dar rămîne repetent în calsa a II-a A (1907—1908). Părinţii locuiau în Bucureşti, pe strada Antim, 27. Cînd amicul său, Camil Petrescu, era în clasa a IV-a, Dumitrescu Gr. Victor (Bumbeşti) urma cursurile clasei a III-a A, la sfîrşitul anului fiind corigent la germană şi matematică, dar promovează în clasa următoare, în septembrie 1909. Ţinînd seama de aceste împrejurări, Camil Petrescu a fost atras de teatru şi a „măzgălit" drama amintită, probabil în clasele a II-a şi a III-a, în primăvara şi în toamna anului 1907.

În iunie 1909, Camil Petrescu participă la examenul de absolvire a cursului inferior de liceu, eliberîndu-i-se următorul certificat:

„Ministerul Instrucţiunii Publice şi al Cultelor

Certificat de absolvirea cursului inferior de liceu sau gimnaziu Noi, Preşedintele Comisiunii de examinare pentru examenul de absolvire, instituită la Liceul „Sf. Sava" din Bucureşti pe temeiul încheierii juriului examinator, dăm d-lui Petrescu Camil de naţionalitate română, de religiune ortodoxă, născut în Bucureşti la anul 1894 care a obţinut nota medie 7,50% (şapte şi 50%) certificatul de absolvirea cursului inferior de liceu

---

[18] Vezi Jack Berariu, *op. cit.*, *Rampa*, din 12 octombrie 1931.
[19] Vezi Constant Ionescu, *op. cit.*, p. 33.

sau a gimnaziului spre a se bucura de toate drepturile cu prerogativele acordate de legi și regulamente.

Dat în București la... 1909.

Președintele Comisiunii — Director

C. Ioan — C. Litzica

Semnătura candidatului''

Aceleași date apar pe matcă (cotor).

(Arhivele Liceului „N. Bălcescu'', Dosarul cu mătci (cotoare) ale actelor de studii din 1903—1910).

Din motive pe care încă nu le-am putut lămuri, absolventul Camil Petrescu nu și-a ridicat certificatul, caligrafiat și parafat de conducerea liceului, așa cum a procedat marea majoritate a colegilor săi de clasă. La același examen, de mic bacalaureat, s-a prezentat și a obținut media 8,25, tînărul Catargi N. H. Henri, născut la București, în anul 1894, viitor pictor de renume, figură centrală a vieții artistice contemporane românești. La 15 ani împliniți, absolventul cursului inferior al liceului „Sf. Sava'', Camil Petrescu, se transferă, împreună cu alți colegi, la liceul „Gheorghe Lazăr''.

LIVIU REBREANU : „LITERATUR GIBT ES NICHT OHNE VATERLAND, WIE ES KEINE PFLANZE OHNE BODEN GIBT"

STANCU ILIN

Daß wir heute die Zeugen eines regelrechten Ausströmens noch unbekannter Rebreanu-Schriftstücke sind, ist ausschließlich dem Schriftsteller zuzuschreiben, der immer sehr streng war mit dem, was er dem Drucke anvertraute. Unser Romancier hat weder die Hefte seines dichterischen Schaffens, noch sein Tagebuch, die Anmerkungen zu seiner Lektüre, seine Korrespondenz, die Ansprachen beim Radio, oder gar sämtliche Seiten seines literarischen Werks in einem Band gesammelt. Hervorragende Schriftsteller des 20. Jahrhunderts haben sich nämlich mit der sogenannten essayistischen Literatur befaßt, in der die theoretische Auseinandersetzung tief in den Text des Kunstwerks eindringt, oder haben ihr Werk selbst mit einer gedanklichen „Stratosphäre" umgeben, und zwar, mit für den Leser äußerst wichtigen theoretischen oder entstehungsgeschichtlichen Abhandlungen. Ganz im Gegenteil sind die Hauptwerke des rumänischen Romanciers frei von jeder Lektüre oder Theoretisierung, und zeitlebens ließ dieser nichts als eine Sammlung von Aufsätzen und „Bekenntnissen" drucken (*Amalgam*, 1943). Von diesem Standpunkte aus betrachtet, könnte man meinen, daß Liviu Rebreanu nicht ein moderner Schriftsteller sei.

Die Armut an veröffentlichten Werken ist auch auf Liviu Rebreanus Überzeugung zurückzuführen, daß in einer Literatur „nicht Auseinandersetzungen, Polemiken, Theorien und Kontroversen gelten, sondern Leistung und Tat. [...] Unendlich mehr als jeder Ideologe ist der Dichter die Stimme seines Volkes, Künder des Leides, der Freude, der Schmerzen, des Schwunges und der Begeisterung, fleischgewordenes Streben aus den Tiefen des großen, nationalen Geistes", Wir haben hier aus einem Text zitiert, der, trotz der Überzeugungen des Schriftstellers, eine Ausnahme darstellt. Und zwar geht es um einen Vortrag, mit welchem Rebreanu Europa durchreiste und der in den Mappen des Archivs der Bibliothek der Akademie der S. R. Rumänien aufbewahrt wird. Die oben angeführten Zeilen sind aus einem umfassenderen Kontext entnommen, in dem der Schriftsteller zum ersten Mal ausführlich über die Zwischenkriegszeit, und damit, über ihm zeitgenössische Menschen und Werke sprach. Auch von einem anderen, viel wichtigeren Standpunkt läßt sich diese Ausnahme bestätigen. Liviu Rebreanu befaßt sich hier nicht mit dem Prozeß des künstlerischen Schaffens, (wie es der Fall in den *Bekenntnissen*, 1932, war) sondern er analysiert die Literatur in ihren Beziehungen zur politi-

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 423 – 436, Bucureşti, 1976

schen und philosophischen Gedankenbewegung, im Hintergrunde sozialhistorischen Geschehens, seinen Blick auf die Quellen des geistigen Lebens des rumänischen Volkes hin richtend und schließt darauf, daß unsere Dichtung „seit etwa vier Jahrhunderten, seit wir Zeugnisse rumänischen Geisteslebens besitzen", „mittelbar oder unmittelbar allzeit im Dienste des Volkes" stand und stehen müßte.

In seinem Kommentar zum bereits erwähnten Buch *Amalgam*, charakterisiert Dan Petraşincu den bedeutsamen Romancier folgenderweise: „Liviu Rebreanu, ein rauher, weitgreifender, klassischer Realist, in keiner Richtung hin, weder ideologisch noch literarisch voreingenommen, dessen Persönlickeit jenes überzeitliche Empfinden ergründet..." (*Viaţa*, III, Nr. 754, 24. Mai 1943 S. 2). Dieses ist eine interessante, jedoch unserem Empfinden nach unvollständige Formulierung. Denn gerade die neue, mutige Stellungsnahme des sonst „unparteiischen" Rebreanu im Jahre 1940, als das Land schwer zu leiden hatte, wird, erstaunlicherweise, übersehen. In seiner Ansprache vom 29. Mai 1940 (das ist vor dem Wiener Diktat), anläßlich des Empfangs bei der Akademie, machte Liviu Rebreanu Anspielungen auf die, welche „keine Gelegenheit verpassen, um unser Denken und unsere Vergangenheit zu verleumden um uns dann den Boden abzustreiten" (*Amalgam*, p. 265). Zwischen *Lob dem rumänischen Bauern* und dem in der Presse der Zeit und in den offiziellen Einladungen *Das geistliche Leben in Rumänien* benannten Vortrag, besteht ein echter Osmoseprozeß, denn eine Reihe von Gedanken aus der Empfangsrede sind in einer neuen Erscheinungsform und mit der verschiedenartigen Bestimmung wiederzufinden, als Plädoyer zugunsten des schwerversuchten Volkes, für das Zurückerlangen der verlorenen Gebiete, zu dienen. Kämpferische Politik? Ja und nein! Es wäre falsch, Liviu Rebreanu als eine apolitische Persönlichkeit zu betrachten. In seiner Bibliothek befanden sich politische Bücher und in seinem Tagebuch schrieb er oft politische Gedanken nieder, die, die er aber selten veröffentlichte. Rebreanu war Schriftsteller, und seine Überzeugung noch vor dem Ausbruch des ersten Weltkriegs war, daß sein literarisches Werk ganz von selbst sprechen müsse. Auch der Meinungsaustausch, der zu der Zeit stattfand, weist zweifellos darauf hin, daß ein Roman wie *Răscoala*, zumindest, einen außerordentlichen Nachklang im sozialen Leben der dreißiger Jahre hatte. So, zum Beispiel, legte „ein auserwähltes Prätorium von Literaten und Juristen", kurz nachdem das Buch erschienen war, folgendes Thema zur öffentlichen Debatte fest: „Ist es zeitzweckmäßig, im gegebenen Augenblick, die Atmosphäre und die Ereignisse des Jahres 1907 in einem Roman zu besprechen?" (*Der literarische und soziale Prozeß um das Buch* **Răscoala**, *România literară*, Nr. 49, 28. Januar 1933, S. IV).

Diejenigen, die den Schriftsteller gekannt haben, bezeugten in zahlreichen Schriften die Unruhe des Schriftstellers in jenen trüben und für das Schicksal des rumänischen Volkes schweren Jahren aus der Zeit vor und während dem zweiten Weltkrieg. Wir möchten diesbezüglich nur das letzte und vielleicht kompakteste Buch erwähnen *Bäume aus dem gelobten Lande* von Al. Cerna-Rădulescu (1972). Zu all diesem könnten wir noch so manches Belegstück hinzufügen, das wir beim „Aufstöbern"

des urkundlichen Nachlasses des Schriftstellers vorfanden. So etwa einige Briefe, aus denen die Entrüstung des Schriftstellers über verschiedene anonyme Personen durchdringt, die sich in die Redaktion der Zeitung *Viața* einmischten und ihr eine gewisse Richtungslinie vorzuschreiben versuchten; oder andere Drohbriefe, die Bevorzugung der jüdischen Schauspieler vom Nationaltheater betreffend usw. Aus dieser gesamten Informationsmenge entnehmen wir mit Bestimmtheit die Aufrichtigkeit und Würde des hervorragenden Romanciers. Der Vortrag, den wir dem Drucke anvertrauen, bestätigt diese Feststellung mit der Kraft einer glaubwürdigen Urkunde.

Wir haben bisher über die patriotische Haltung des Autors gesprochen, so wie diese aus seinem Protest gegen die Zerstückelung unseres Nationalstaates hervorgeht, aber der Vortrag enthält noch andere, für die hitleristischen Autoritäten viel kritischere Abschnitte. Wie muß wohl die Aussage: „der rumänische Bauer verbindet sich niemals und in keiner Form mit dem Fremden" in Berlin, Stuttgart, München, Leipzig, Dresden, Görlitz, Breslau und Wien aufgenommen worden sein, wo der Schriftsteller im Januar 1942 seinen Vortrag hielt! Oder seine Verteidigungsrede, laut welcher es, im Grunde genommen, keine „Deutsche, Franzosen, Italiener, Engländer und andere" gibt, sind doch „alle heutigen europäischen Völker [...] ungefähr um dieselbe Zeit aus der Mischung mehrerer Völker hervorgegangen". Indem wir die Aussagen der deutschen und rumänischen Zeitpresse über diese Tournee überprüften, fiel uns eine vielleicht geringe, jedoch bezeichnende Tatsache auf: die sonst ausführlichen Berichte zu den Protokolls der Veranstaltungen, denen Rebreanu beiwohnte, schmeicheln nie, auch nur mit einem Wort, den Autoritäten. Der Schriftsteller pflegte zum Vorlesen seines Vortrags *ex-abrupto* überzugehen, und es gab kaum einen Satz, der sich nicht direkt in seine Beweisführung, die Rechte der Rumänen betreffend, eingefügt hätte; auch pflegte er in keiner Weise den Anführern der Staaten, wo er jeweils verweilte, zu schmeicheln, sondern er wendete sich an das Volk selbst, dessen Gast er gerade war. Diejenigen, die ihn auf seiner Reise begleiteten, sprechen über „Rebreanus Betrübnis, über seine Enttäuschungen, über seine verhaltene Abscheu vor der „neuen Ordnung" Hitlers, die er allenorts, in den durchreisten Gebieten, in viel abstoßenderen Formen als daheim antraf" (Al. Cerna-Rădulescu, *op. cit.*, S. 38).

Nach Deutschland und Österreich, fuhr Rebreanu im März 1942 mit demselben Vortrag nach Zagreb, ein Exemplar bereitete er für Italien vor, und im Mai 1943 verweilte der Schriftsteller in Helsinki und Stockholm. Im Archiv werden zwölf Exemplare des Vortrags (in rumänischer, deutscher und italienischer Sprache) aufbewahrt, darunter auch die Fotokopie des Manuskripts, welches scheinbar im Herbst 1941 geschrieben wurde. In der Zeitspanne zwischen 1941—1943 hat Liviu Rebreanu seinen Vortrag nicht nur stilistisch, sondern vor allem auch inhaltlich dauernd umgestaltet. Seine Aufrichtigkeit machte ihn für die bedeutsamen, bereits durchscheinenden Wahrheiten empfindsam. Von den zwölf Exemplaren die in der Bibliothek der Akademie der S. R. Rumänien

in einem Sonder-Dossier (I(1) ms. 13) aufbewahrt werden, haben wir für den Druck—den wohlbekannten Verlagsregeln gemäß — die letzte Fassung ausgwählt und haben somit auch den letzten Wunsch des Schriftstellers berücksichtigt. Es ist dies ein 21-Seiten langer hektographierter Text in deutscher Sprache (I(1) ms. 131), den der Schriftsteller für Finnland und Schweden vorbereitet hatte. (N. Liu hat Fragmente aus einer mittleren Variante in rumänischer Sprache in der Zeitschrift *Steaua* Nr. 9/1974 gedruckt). Die mit Bleistift aufgezeichneten Hinweise, den Rhythmus oder die Betonung verschiedener Wörter oder Sätze betreffend, lassen darauf schließen, daß wir es hier tatsächlich mit dem Schreiben zu tun haben, welches Rebreanu selbst am 17. Mai 1943 in der schwedischen Hauptstadt an der „Borgarskola" (Institut für Fremdsprachen der Universität aus Stockholm) vorlas. Wir betrachten es als logisch und angemessen diesen Text zu veröffentlichen der namentlich für ein fremdes Auditorium, in der Sprache verfaßt worden war, in der sich der hervorragende Schriftsteller selbst ausgedrückt hat.

Die letzte Etappe seiner Europareise, in der Liviu Rebreanu seinen Vortrag über *Das geistige Leben in Rumänien* hielt — in einem Land, das am Krieg, der dem Schriftsteller geradezu als ein „geologischer Zusammenbruch" erschien, nicht teilnahm — bedeutete für ihn zugleich die Höchststufe seines Erfolgs: „Der Konferenszaal [...] war bis auf den letzten Platz von Persönlichkeiten der schwedischen Literaturkreise und Presse besetzt" und Liviu Rebreanu „sprach über die rumänischen Ansiedlungen auf dem urväterlichen Boden, wobei er insbesondere die Dauerhaftigkeit unserer Rechte auf Transsilvanien hervorhob" — so berichtete am 20. Mai 1943 die rumänische Botschaft aus Stockholm nach Bukarest. (BAR, Arh. L.R. Mappe XXIX, Imp. 1) Liviu Rebreanu besuchte Theater und künstlerische Verbände, er wurde vom Kultusminister wie auch vom Unterrichtsminister empfangen und gab mehrere Interviews an die Zentralpresse. Die Zeitung „Dagens Nyheter" nannte ihn einen „rumänischen Kulturbotschafter" und veröffentlichte ein Interview, in dem Rebreanu, im Sinne seines Interesses für die nordischen Schriftsteller, folgendes sagte: „Vor zwei Monaten haben wir Strindbergs *Vater* aufgeführt. Die schwedische Lietartur ist zwar in Rumänien bekannt, dennoch beabsichtige ich, diese Kenntnis der nordischen Kultur zu erweitern" (8. Mai 1943). In demselben Bericht der rumänischen Botschaft aus Schweden, der weiter oben erwähnt wurde, wird gesagt, daß die schwedische Presse „Zeit einer Woche Beiträge über Rumänien" veröffentlichte.

Liviu Rebreanus Vortrag fügt sich organisch in sein Gesamtwerk ein, denn er erforscht die Ethnogenesis seines Volkes eher als Moralist als Historiker. Die Fassung aus dem Jahre 1943, die wir veröffentlichen, stellt nicht nur das letzte, konsistenteste Schreiben des Schriftstellers dar, sondern ermöglicht es uns auch eine unerwartete Distanzierung, im Vergleich zur Empfangsrede aus dem Jahre 1940, im Sinne der Relativierung der Rolle des Bauern für unser geistiges Leben, festzustellen. Die aus *Lob dem rumänischen Bauern* angeführten Abschnitte sind aufs kürzeste verfaßt worden und beziehen sich auf sehr allgemeine Züge der Rumänen. Wir nehmen an, daß zum besseren Verstehen seiner Personen

Bemerkungen über das Verhältnis zwischen unserer lateinischen Herkunft, der thrakischen Grundlage und der „Natur des rumänischen Menschen" jederzeit nützlich sind. „Die Natur des rumänischen Menschen: heißes Herz — klares Denken, Wirklichkeitssinn — Träumerei, ungemessener Ehrgeiz, der häufig im Zusammenstoß mit der Tat zerschellt, außergewöhnliche Schwungkraft — allzulange Ruhepausen und, von hier aus, ewiger Konflikt mit der Zeit, die bald zu rasch, bald zu langsam verrinnt". Röslers Theorien werden mit Tatsachen widerlegt, die bis auf ihren ursprünglichen Sinn zurückverfolgt werden. Seine Ansichten über die Vorfahren, wie auch über die ihm zeitgenössische, geistige Bewegung, sind für Rebreanu kennzeichnend, und seine Aussagen über den Roman der Zwischenkriegszeit, beispielsweise, sind letzten Endes ein Plädoyer *pro domo sua*. Die Gedanken des Vortrags enthalten, ebenso wie auch das *Lob dem rumänischen Bauern*, wesentlich das plazentare, jenseits der Taten des Volkes liegende Gedächtnis, welches in jener gedanklichen „Sphäre" seiner Kunstwerke so reichlich vorhanden ist. Des öfteren hob Liviu Rebreanu hervor, daß er sämtliche europäische Länder „als Schriftsteller" durchreist habe, und daß er sich am besten gefühlt habe, wenn er mit Schriftstellern zusammen war. Seine Persönlichkeit beeindruckte Giancarlo Vigorelli, der, nachdem er den begeisterten Rebreanu in Milano seinen Vortrag über den Lobpreis des geistigen Gutes seines Volkes vorlesen hörte, einen Artikel in die Zeitung *Tempo* schrieb, wo er Rebreanu folgendermaßen charakterisierte: „Es ist zweifelsohne ein *paysan* im wahrhaftigsten Sinne von *Péguy*; und auf seinem offenen Gesicht kann man, ohne weiteres, ein glückseliges Übereinstimmen von Kunst und Leben lesen" (*Zusammenkunft mit einem rumänischen Romancier*, wiedergegeben aus der Zeitung *Viața* vom 20. Mai 1943 S. 2).

Die Ausnahme, die Rebreanu während des zweiten Weltkriegs machte, indem er ein theoretisches, außerhalb seines eigentlichen Werkes stehendes Plädoyer zugunsten der gesetzmäßigen Rechte des rumänischen Volkes zusammenstellte, ist zudem auch ein Beweis dafür, welche Rolle Transsilvanien, als geistiges Gebiet, bei der Entstehung der Werke unseres bedeutenden Romanciers spielte. In diesem Sinne überraschte uns der kürzlich gelesene Aufsatz eines jungen Kritikers, der den Roman *Ion* in die psychanalytischen Formeln des Michel David und Charles Solo legt, um dann darauf zu schließen, daß die sozialen Realitäten, die ethnographischen Elemente, wie auch die moralischen Zeichen eher die aus dem „Reiche", aus der „walachischen Ebene", als aus Siebenbürgen sind.

Die Tatsache, daß der Schriftsteller diese Geschichte des rumänischen, geistigen Lebens aus der Anregung heraus schrieb, die ihm die Besetzung eines Teiles unseres Nationalstaates gab, läßt uns vor allem die Reaktion seiner Struktur als Künstler erkennen, der man unerwartet jede Verbindung mit dem heimatlichen Boden abgeschnitten hatte. Der Schriftsteller kehrte immer wieder, in den entscheidenden Augenblicken der Prägung seiner bedeutenden Romane, in seine Heimat zurück.

Stancu Ilin

Meine Damen und Herren!

Wenn ich Ihnen über das geistige Leben Rumäniens sprechen soll, müssen Sie mir zunächst gestatten, einiges über mein Volk und mein Land zu sagen. Zu unserem Unheil wissen 90, wenn nicht 99 v.H. aller normal unterrichteten Ausländer über Rumänien nicht viel mehr, als daß es Reichtümer an Erdöl und Getreide und eine Hauptstadt namens Bukarest oder Budapest besitzt. Über das rumänische Volk aber wohl gar nichts.

Und doch könnte mein Volk und mein Land in mancher Hinsicht zu den interessantesten Europas gezählt werden. Selbstredend nicht aus dem Glanze einer großspurigen und turbulenten geschichtlichen Vergangenheit heraus, oder ob unserer besonderen Mitarbeit an der kulturellen Erbmasse der Menschheit. Aber unsere Herkunft, unser Werden und unsere Entwicklung als Volk und Sprache, insbesondere die von unseren vielen „Wohltätern" angefachten und unterhaltenen Kontroversen, könnten uns wenigstens mit dem Nimbus des Exotischen umgeben, und so dem Dunkel der Gleichgültigkeit entreißen.

Das rumänische Volk ging, auf uraltem thrazischem Grunde, aus einer Verbindung von Latinität und Slawismus hervor. Es verkörpert als solches eine eigenständige und in gewisser Hinsicht einzigartige Virtualität. Nur in dieser Herkunft liegt die Erklärung einzelner, scheinbar unerklärlicher Widersprüche in der Natur des rumänischen Menschen: heißes Herz — klares Denken, Wirklichkeitssinn — Träumerei, ungemessener Ehrgeiz, der häufig im Zusammenstoß mit der Tat zerschellt, außergewöhnliche Schwungkraft—allzulange Ruhepausen und, von hier aus, ewiger Konflikt mit der Zeit, die bald zu rasch, $//_2$ bald zu langsam verrinnt, — das sind nur einige der Gegensätze, die einander beinahe ausschließen und doch wahrhaftig dem rumänischen Wesen eigen sind und es in ständiger Spannung halten. Diese Spannung wird aber noch erhöht durch die Einflüsse der Umwelt und der Geschichte.

Das rumänische Volk ist nämlich an die gefährlichsten und am meisten gefährdeten Tore zwischen Orient und Okzident gestellt, von den Donaumündungen und dem Schwarzen Meer, über die siebenbürgische Hochebene, bis an die Theiß. Hier mußte es, Jahrhunderte hindurch, nicht nur allen Stürmen der großen Völkerwanderung standhalten, es mußte sie im wahren Sinne des Wortes erleiden, denn vor der Überflutung von Süd- und Westeuropa hielten fast alle wandernden Völker zunächst auf dem Boden des heutigen Rumäniens Rast. Jede staatliche Organisation, die unsere Vorfahren, in der Atempause zwischen zwei Feindeinbrüchen, versucht hätten, mußte der Vernichtung durch eine neue Flut zeitweiliger Eroberer anheimfallen. Darum besitzen die Rumänen bis ins elfte Jahrhundert, als die großen Völkerverschiebungen allmählich abklingen, keine geschriebene Geschichte.

Wenn die Lage des rumänischen Volkes so traurig war zur Zeit seiner Geburt und Kindheit, ist das Geschick auch später nicht behutsamer mit ihm umgegangen. Das Verhängnis unserer geographischen

Lage zwang uns in einem dauernden, grausamen Kampf für unser Dasein als Volksindividualität. Gleich wie unser Boden einst allen Eindringlingen im Weg gestanden hatte, so war er nun eingeklammert zwischen den gierigen Gelüsten [...]. Die Rettung des rumänischen Volkes war die Rivalität zwischen denen, die seinen Besitz wollten. Als Puffer zwischen vielfachen Ansprüchen erlitten wir Verstümmelungen, Veränderungen, Teilungen, Besetzungen und alle nur möglichen Verfolgungen, bis die Kolosse sich selber gegenseitig in Stücke rissen oder zusammenstürzten. Zum erstenmal vermochte das rumänische Volk, nur in der neuen Welt, nach dem ersten Weltkrieg auf den Ruinen einer furchtbaren Vergangenheit, sich zu vereinigen und in Freiheit an den Aufbau eines rumänischen Staates zu schreiten.

Das rumänische Volk hat sein Leben in ständiger Alarmbereitschaft, auf des Messers Schneide oder unter dem Damoklesschwert gelebt. Es war ein zerbrechliches Spielzeug in den Händen des unerbittlichen Schicksals. Tausend Jahre lang haben alle Stürme, die in unserem Lebensraum erstandenen und wieder $//_4$ erstandenen rumänischen Fürstentümer durchtobt. Der Reihe nach stürzten Herrscher, Burgen, Schlösser, Adel und Kaufmannsstand, alle und alles. Aufrecht blieb allerwege und auf derselben Stelle immer nur der rumänische Bauer.

Was hätte ein Volk dieses Schicksals im Ablauf unablässiger Umbrüche auf geistigem Gebiete hervorzubringen vermocht? Seit etwa vier Jahrhunderten, seit wir Zeugnisse rumänischen Geisteslebens besitzen, stand und mußte unsere Dichtung mittelbar oder unmittelbar allzeit im Dienste des Volkes stehen. Ehe die Nation sich im Reiche des Schönen versuchen durfte, mußte sie, durch ihre Dichtkunst ihr Eigenwesen klären und verteidigen. Unsere Abstammung von den Römern hat latent im Gewissen des Volkes selbst fortgelebt. Erst um 1750 sollte unsere siebenbürgische Latinistenschule diesem Argument wissenschaftliche Bedeutung verleihen und daraus für Sprache und Nationalität alle notwendigen Schlüsse ziehen. Seit 1830 mehren sich die Erneuerungsmaßnahmen stürmisch: Schule, Theater, Poesie, Geschichte, — alles soll seine natürliche, nationale Färbung erhalten. Seither erst begriffen die Rumänen, daß jeder $//_5$ Fortschritt, besonders auch auf dem Gebiete der Literatur, vergeblich ist, wenn er nicht aus dem Geist der Volkheit quillt. Diesem Geist muß in der Vergangenheit und in der Gegenwart nachgeforscht werden, in seiner ewig gültigen Form: im Bauern. Nach jahrhundertelangen Leiden begriff unser Volk, daß das Geschick ihm eine zwiefache Ausrichtung bestimmt hat: nach Westen, woher ihm die erlösende Freiheit kommt und in die tiefsten Tiefen des Volksbewußtseins, wo allezeit die Quelle der Heilung und der Regenerierung der schöpferischen Willenskräfte zu finden ist.

Innerhalb von hundert Jahren mußte das rumänische Volk alle politischen und geistigen Etappen durchlaufen, die andere Völker in vielen Jahrhunderten hinter sich brachten. Nach 1848, dem Jahre aller Revolutionen, schließen sich 1859 die rumänischen Fürstentümer zusammen, 1866 wird Karl von Hohenzollern zum Fürsten gewählt, 1878 wird

die Unabhängigkeit Rumäniens, 1881 unter Karl I. das Königreich ausgerufen, 1918 kehrt Bessarabien [...], und am Ende desselben Jahres nach dem Zusammenbruch Österreich-Ungarns auch Bukovina und Siebenbürgen ins Mutterland zurück.

Unheilvollerweise folgte auf den Weltkrieg nicht Frieden, sondern Fortsetzung des Krieges mit anderen Mitteln. Die Welt war aus dem Gleis geraten und die Menschen vermochten den Weg der Erlösung nicht zu finden. Die Geschichte vom Zauberlehrling entwickelte sich vor unseren Augen. Wir glitten in hoher Fahrt dem Abgrund entgegen. Das Schicksal gestattete der Menschheit keinen Aufenthalt, bis sie sich im zweiten Weltkrieg befand.

In der Zwischenzeit hatte unser Volk kaum Muße, seine inneren Angelegenheiten zu ordnen, und organisatorisch durchzuarbeiten, was die Vereinigung aller Rumänen ihm an Aufgaben stellte. Vor allem, weil der junge rumänische Staat von seinen //6 alten Unterdrückern, unablässig gereizt, erschüttert und untergraben wurde. Die Waffen dieses Guerillakrieges waren unterschiedlichster Natur und erwiesen sich, obwohl äußerlich unscheinbar, bis zuletzt als wirksam. Davon sei mir nur eine gestattet zu erwähnen, weil es eine geistige Waffe ist, eine einfache Theorie, die Rösler'sche. Dieser Rösler war ein deutscher Gelehrter, aber ohne besondere Bedeutung für das deutsche Geistesleben; er ist nicht einmal in den größten deutschen Nachschlagewerken zu finden. Im Jahre 1870 äußerte er in einer Arbeit unter dem Titel „Romänische Studien" die Meinung, das rumänische Volk habe sich nicht in Siebenbürgen und den Donauländer gebildet, wie allgemein angenommen wurde, sondern irgendwo auf dem Balkan, woher es später einwanderte und in den Gegenden, wo es sich heute befindet, seßhaft geworden sei.

Diese unschuldige Theorie nun wurde eine gefürchtete politische Waffe im Kampf gegen die Rumänen. Denn während sie für die uninteressierten Fremden eben eine wissenschaftliche Streitfrage geblieben ist, hat sie sich für die anderen, das heißt also für die Interessierten, zu einem Dogma mit politischen Konsequenzen ausgewachsen. Röslers Theorie wird als geschichtliches Argument angezogen um auf Grund der Priorität des Besitzes das Eigentumsrecht für die Ewigkeit zu legalisieren. //7

Der die Ehre hat zu Ihnen zu sprechen, ist Siebenbürger aus dem Regierungsbezirk Bistriţa-Năsăud, einem rein rumänischen Gebiet, das im verhängnisvollen Jahre 1940, dank dem sogenannten Wiener Schiedspruch wieder an Ungarn fiel. Einen Teil meiner Schulzeit habe ich an madjarischen Schulen verbracht. Damals war die Chronik des namenlosen Notarius am Hofe König Bela's das älteste madjarische Dokument, welches über die Eroberung des Karpatenbeckens durch die Madjaren und die Gründung Ungarns berichtete. Es war amtlich anerkannt und in den Schulbüchern stolz zitiert. Heute ist die Chronik des armen Notarius, dank Rösler, zu einem Dokument ohne jeden historischen Wert hinabgesun-//8 ken und als Märchensammlung gebrandmarkt, weil darin ausdrücklich gesagt wird, daß die Ungarn, als sie nach Europa kamen, im heutigen Siebenbürgen mehrere organisierte rumänische Fürstentümer gefunden haben.

Und doch, trotz Rösler und insbesondere trotz der neuren Röslerianer, trotz aller Winkelzüge mit Dokumenten, Berechnungen, Statistiken, Landkarten, Grenzziehungen und vielem anderen, lebt eine Masse von fünfzehn Millionen Rumänen im uralten rumänischen Raum und zwar überall in geschlossener, überwältigender Mehrheit. Und was wichtig ist: diese Mehrheit stellen nicht die Städte und die Städter, also unstetes Volk ohne tiefere Bindung zum Boden, sondern das Dorf und die Bauern, die lebendigste Wirklichkeit, die unzerstörbare Grundlage allen Volkstums, die beste Beglaubigung aller Besitzrechte dar.

In der Geschichte anderer Völker mag der Bauer eine nebensächliche, unbedeutende Rolle spielen: für uns ist er die reine und ewige Quelle des Rumänentums. Bei uns war und ist die einzige, dauernde unwandelbare Realität: der Bauer.

Der rumänische Bauer nennt sich selber niemals so, er nennt sich einfach: *om*, das heißt Mensch. Der rumänische Bauer führt keinen Namen, weil er weder Klasse, noch Zunft, oder Funk-//$_9$tion, sondern das Volk selber, der rumänische Mensch schlechthin ist.

Viele Gelehrte betrachten das Entstehen und die Anfänge des rumänischen Volkes als eine Art von Rätsel oder Wunder, oder zumindest als mit den üblichen Mitteln der Wissenschaft unerklärlich. Es ist zweifellos ein Wunder, wieso unser Volk dort inmitten aller Stürme, Widerstand leisten und durchhalten konnte. Nur der rumänische Bauer, sein ewiges Dasein auf jenen Bergen, kann dieses Geheimnis und andere lösen. Der Bauer ist Anfang und Ende. Nur weil wir ein friedliches Volk von Bauern waren, konnten wir unser Wesen und unseren Boden bewahren.//$_{10}$

Für unseren Bauern ist die Erde kein Ausbeutungsobjekt, sondern ein Lobewesen, dem er ein seltsames Gefühl von Verehrung und Furcht entgegenbringt. Er fühlt sich aus dieser Erde heraus gezeugt und geboren, wie eine Zauberpflanze, die in aller Ewigkeit nicht ausgerottet werden kann. In der Erde liegt deshalb der Sinn seines Lebens selber. Unsere Erde hat eine Stimme, die der Bauer vernimmt und versteht. Es ist die heilige, gnadenvolle Erde, die unseren Leib und unsere Seele formte, die uns durch ihre Sonne, ihre Wasser, ihre Berge und Täler alle unsere Vorzüge und auch alle unsere Fehler schenkte, mit denen wir heute vor der Welt dastehen. Als ob diese Erde gar nichts anderes hervorbringen könnte, als immer wieder Rumänen.

So mußte das Schicksal der Erde, die uns geboren und ernährt, auch das Schicksal unserer Volksentwicklung bestimmen. Es verurteilte uns durch Jahrhunderte zu einem fast pflanzenhaften Dasein, zu einem Leben in Leid und Erniedrigung, das nur der Bauer durchzuhalten vermag. Je mehr die Leiden zunahmen und die Zeit verging, umso mehr versteifte der Bauer sich in Geduld. Seine Liebe zur Erde wuchs. Die Erde vermengte sich immer wieder mit der Asche und den Gebeinen der Vorfahren, der Himelsraum aber füllte sich bis in die feinste Unendlichkeit mit den Schatten und Seelen der Abgeschiedenen. Niemand konnte den Bauern mehr fortbringen, keine Folter und keine Gewalt der Welt.

Das Ergebnis? Rumänien von heute und Dazien von einst sind kongruente Größen, nicht nur als geographische Begriffe, //$_{11}$ sondern auch als Räume des rumänischen Volkstums.

Die Hauptrollen in der Geschichte spielen entweder die großen kulturschöpferischen, oder aber die kulturzerstörenden Nationen. Das Leben der stillen Völker spielt sich mehr im Untergeschoß der Geschichte ab. Das rumänische Volk war das stillste der Welt. In unserer Vergangenheit gibt es keinen Eroberungskrieg, sondern nur Verteidigungskriege. Wir haben niemals der Anderen Gut begehrt, nur Andere begehrten das unserige. //12

So bezeichnend wie das gemeinsame Blut, ist für ein Volk auch seine Sprache. Die rumänische ist ebenfalls ein Werk des Bauern. Sie ist eine Bauernsprache. Ihr ganzer Reiz und ihre spezifische Ausdrucksfähigkeit erhielt sie von ihrem Schöpfer, dem Bauern. Bis in die neueste Zeit hinein ist ihre ganze Entwicklung dem Bauern zu verdanken, dem einzigen, der sie immer gesprochen hat.

Wenn es dem rumänischen Bauern bestimmt war, unser Volkstum, unseren Boden, unsere Sprache und selbst unseren Glauben zu bewahren, so will das heißen, daß er auch die Verkörperung aller rumänischen Virtualitäten und Energien darstellt; von ihm muß daher alles was rumänisch ist, ausgehen und beseelt werden.

Der rumänische Bauer verbindet sich niemals und in keiner Form mit dem Fremden. Sein Blick und Wunsch geht niemals über die Grenzen seines Volkes hinaus. Er duldet mit Ergebung. Seine Hoffnung ist Gott. Er weiß zu sterben, ohne zu klagen und vor allem auch, ohne sich zu empören. Er ist von heroischer Geduld, fast könnte man zuweilen meinen, betäubt von dem unendlichen, schweigenden Kampf um die Bewahrung seines Volkstums, in seiner ganzen Angriffslust erschlafft. //13

So merkwürdig und traurig es klingt, war die Anpassung an die Armut mit allen ihren Folgen eine Lebensnotwendigkeit für das rumänische Volk. Es hatte sonst das Leben nicht ertragen können und es hätte sich zwischen anderen Völkern zerrieben und aufgelöst. Der Bauer schloß sich ein in seine Armut, wie in eine unzerstörbare Schale, vereinsamte und konnte so seine besonderen Fähigkeiten, seine eigene natürliche Physionomie entwickeln. Ein Leben in Armut schließt geistigen Reichtum keineswegs aus. Der Arme ist seiner Seele näher als der Reiche und hat die Schönheit nötiger als dieser, denn sie verzaubert die Wirklichkeit und gibt ihm Hoffnung und Trost zugleich. Unsere Volksliteratur und Volkskunst zeigt Schöpfungen eines armen Volkes, was aber nicht hindert, daß sie wertvoller und reicher sind, als diejenigen von Völkern, die im Überfluß lebten.

Die überragende Bedeutung des Bauern im Leben meines Vol-//14kes bestimmte ihn dazu, auch für unsere Kultur und Geistigkeit, insbesondere für Literatur und Kunst, richtunggebend zu sein. Als die Freiheit errungen war und die schöpferischen Kräfte der Rumänen: Dichter, Künstler und Gelehrte, auf dem Plane erschienen, scheiterte aller gute Wille und zuweilen wirkliche Begabung, einerseits, weil das Ausdrucksmittel, anderseits, weil die dauerhafte Grundlage fehlte, auf die hätte aufgebaut werden können.

Erst als die Schriftsteller sich aufmerksamer der Volksdichtung näherten, entdeckten sie den Urquell der rumänischen Sprache und Poesie.

Die Zusammenarbeit zwischen dem bescheidensten Rumänen und den größten Dichtern hat der Originalität der rumänischen Dichtung ihren Weg vorgezeichnet.

Eine literarische Bewegung zu Beginn dieses Jahrhunderts, die bei unseren Schriftstellern starken Widerhall fand und auf die ganze Vorkriegsgeneration großen Einfluß nahm, konnte den Satz als Axiom aufstellen, daß wahre rumänische Dichtung unbedingt aus der rumänischen Wirklichkeit quellen müsse, will sagen, mittelbar oder unmittelbar aus dem Bauerntum, dem nichts in unserem Volke an Originalität gleichkommt. Es war nur natürlich, daß diese bis zum Fanatismus entflammte Bewegung einer Lösung zum Siege verhalf, deren Fruchtbarkeit zu allen Zeiten und bei allen Völkern sich erwiesen hatte. Die *Ilias*, die *Göttliche Komödie*, *Don Quijote*, *Faust* haben Weltgeltung erlangt, weil sie jenseits aller künstlerischen Vollkommenheit, von der Seele des Volkes und vom nationalen Dasein singen und sagen.

Es kann sich nicht darum handeln, — wie mißdeutend behauptet wurde, die Literatur auf das Bäuerische herabzumindern. Es wäre eine Verirrung, die Inspiration des Künstlers einzuengen und begrenzen zu wollen. In der Verwechslung von Kultur und Volkhaftigkeit mit Ästhetik liegt die Verneinung des Schöpferi-//$_{15}$schen. Der gültige Wert eines Werkes leitet sich nicht aus seinem bäuerlichen oder städtischen Stoff, sondern allein aus der künstlerischen Formung ab. Diese allerdings schließt das Vorherrschen eines spezifischen Geistes nicht aus, der dem Werke Farbe und Gültigkeit verleiht. Literatur gibt es nicht ohne Vaterland, wie es keine Pflanze ohne Boden gibt.

Der Kampf zwischen Überlieferung und Moderne begann in Rumänien zugleich mit der Europäisierung des Landes und hat in aller Schärfe, und unter mancherlei Formen und Titeln sich fortgesetzt bis zur Vereinigung aller Rumänen im 1918. In neuer Form verschärfte sich der Gegensatz noch im neuen Rumänien, wurde auf der einen Seite zu einem Widerstreit der Generationen, anderseits aber zu einem Zusammenstoß zwischen Lehrmeinungen und Auffassungen von Kunst, Leben und Welt.

Das moralische und geistige Chaos, die Entfesselung aller Anarchien, das erste und beredteste Ergebnis des furchtbaren Blutverlustes, den die Menschheit im ersten Weltkrieg erlitten hatte, alles dies hat auch über Rumänien ganze Sturzwellen von Snobismus, Manifesten, Programmen und Protesten sich ergießen lassen, die auf allen Gebieten die aufbauenden Kräfte zu ersticken oder wenigstens zu verderben drohten. Nur die bäuerliche Lebensklugheit, dieses uralte Heilmittel der Ahnen, hat uns vor Versuchung und Fall bewahrt und uns durch die Gefahren geleitet, die sich bei jedem Schritt immer häufiger zeigten.//$_{16}$

Das wesentlichste Merkmal der Nachkriegzeit war aber das stürmische Eintreten der Jugend in den großen Kampf um die Bestimmung der rumänischen Entwicklungslinie. Diese Jugend stürzt sich mit festem Entschluß in alle Versuche und erwartet vom Studium unmittelbare Befriedigung. Der Krieg hinterließ ihr düstere Erinnerungen an Rückzüge, Entbehrungen, Qualen und Tränen. Weil sie gelitten hat, will sie Entschädigung, die ihr aber verweigert wird. Sie begeistert sich für Philosophie, weil diese ihr die Waffen liefern wird, die im Kampf mehr oder weniger wirksam sind: das Streben nach Erkenntnis und die Dialektik.

Selten hat es eine Jugend gegeben, die so stolz war, jung zu sein und die ihre Jugend mit so viel Freimütigkeit proklamierte. Ihre größte Sorge ist es, in jedem Belange nur ja gegen alles zu sein, was schon vorher festzuliegen und als normal zu gelten schien.//17

Auch in der Dichtung aber, wie auf allen Gebieten, war das von niemand ausgegebene, aber von allen gefühlte Losungswort: schöpferische Leistung. Nicht Auseinandersetzungen, Polemiken, Theorien und Kontroversen gelten, sondern Leistung und Tat. Ein Band Gedichte, ein Roman wiegt schwerer als tausend Essays und Theorien über das Gedicht, den Roman.

Tatsächlich weisen die Kritiker, Essaysten, Philosophen und alle sogennanten Wegbereiter dem werteschaffenden Künstler niemals Wege; sie tun dies vielleicht für den unselbständigen Leser und vor allem für sich selber. Kein Werk der Literatur oder der bildenden Kunst ist jemals nach den Anweisungen, Erläuterungen oder Wünschen der Theoretiker, Ästheten oder Reformatoren geschaffen worden. Die wahrhaften Dichter und Schriftsteller, die durch ihre Werke zu Vertretern ihres Volkes werden, folgen nicht den Losungen anderer, sondern allein dem Befehl ihres eigenen schöp-//18ferischen Geistes. Unendlich mehr als jeder Ideologe ist der Dichter die Stimme seines Volkes, Künder des Leides, der Freude, der Schmerzen, des Schwunges und der Begeisterung, fleischgewordenes Streben aus den Tiefen des großen nationalen Geistes. Am Anfang war der Dichter, der da sang und schuf, nach ihm der Kritiker und Doktrinär, der da katalogisiert und beglaubigt.

Für das rumänische Geistesleben sind von bezeichnender, demonstrativer und repräsäntativer Bedeutung die großen Werke der rumänischen Dichter der letzten Jahrzehnte denn sie sind allgemein verbreitet und in ihnen kristallisieren und verkörpern sich die großen Hoffnungen, Sehnsüchte und Bestrebungen der rumänischen Seele. Sie sind die Etappen in der Entwicklung des reinsten, edelsten rumänischen Geistes.

Zwischen den beiden Weltkriegen, ganz außerhalb und über allen Ideenkämpfen, welche das rumänische Geistesleben in Bewegung hielten, gab es im vereinigten Rumänien eine wunderbare Blütezeit der Lyrik. Die Dichter werden immer zahlreicher und besingen alles, von der ewigen Liebe bis zu Gott. Der Vers wurde geschliffener und raffinierter. Die Form erfuhr gegenüber der Vergangenheit einen beträchtlichen Fortschritt. Der bescheidenste Dichter von heute beherrscht die Technik des Versschmiedens, das Geheimnis des Schreibens. Das Gefühl vertiefte sich und reifte. Das Gedicht rundete sich. Unter den hunderten von, — — natürlich hauptsächlich jüngeren Dichtern — haben wir fünf, sechs, die an der Seite der heutigen guten Dichter jeder anderen Nation in Ehren bestünden.

Rumänische Romane gab es auch vor dem großen Kriege, ihr Erscheinen war aber sporadisch, ein Ausnahmsfall, ihr Wert relativ. Abgesehen von einigen achtungsvollen Ausnahmen, interessieren sie heute nur mehr die Literaturhistoriker. Der rumänische Roman ist eine Schöp-

fung der Nachkriegszeit, sowohl was den Wert, als auch die Anzahl anbelangt. In einem einzigen Jahre dieser//$_{19}$ Epoche erschienen mehr und wertvollere Romane als in den sieben vorgegangenen Jahrzehnten zusammengenommen. Der Roman ist der treueste Spiegel aller Bestrebungen, welche den rumänischen Geist in den letzten zwanzig Jahren bewegt haben. Wenn in sozialen Romanen die großen Probleme behandelt werden, so haben wir in denen der analysierenden Innenschau direkte Zeugnisse aller Unruhe einer Generation, die von vielerlei Bedrückung und Versklavung gequält war.

Wenigstens eben soviel rumänische Romanschriftsteller als Dichter würden in jedem Lande unter den besten gelten. Vor allem haben wir gewiß ein Dutzend von wohlgelungenen Romanen, die es verdienten, in alle zivilisierten Sprachen übersetzt zu werden.

Ich vermied und vermeide es absichtlich, Namen und Titel anzuführen, auf die Gefahr hin, des Mangels an Kenntnissen geziehen zu werden. Ich glaube aber Ihre Aufmerksamkeit nicht vergebens ermüden zu sollen. Namen bleiben leerer Schall, wenn sie in der Seele des Hörers keinen Widerhall finden. Ebenso geht es mit Titeln, seien sie noch so volltönend und anziehend, wenn hinter ihnen kein, wenigstens vom Hörensagen bekannter Inhalt steht. Bedauerlicherweise ist bisher kein einziger unserer Dichter und Romanschriftsteller, die ich hier nennen müßte, in schwedischer Sprache übertragen worden obwohl einige von ihnen bereits in andere europäische Sprachen verdolmetscht sind. So würde weder der rumänischen Literatur, noch Ihrer Wißbegierde gedient sein, wenn ich Dichter wie Tudor Arghezi, Ion Pillat, Nichifor Crainic, Aron Cotruș, oder Romanschriftsteller wie Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Mihail Sadoveanu oder Mircea Eliade anführte?

Die Zeit scheint tatsächlich reif geworden für große Wandlungen auch auf kulturellem und geistigem Gebiet. Auch meine Anwesenheit hier ist ein Zeichen dafür.//$_{20}$

Deshalb bin ich davon überzeugt, daß die rumänischen Schriftsteller auch bei Ihnen, vielleicht eher als man annehmen möchte, Gehör und Verständnis finden werden. Dann mögen andere Zuständigere kommen, hier über rumänische Schriftsteller und rumänische Dichtkunst handeln und alle verdienstvollen Namen nennen. Nicht mehr werden sie dann leerer Schall sein und ausführliche Zitate werden die Berichte unterbauen können.

Abschließend muß aber gestanden werden, daß die ganze geistige Bewegung, die Ihnen hier in allzu groben Strichen skizziert wurde, im tragischen und unheilschwangeren Jahre 1940 eine scharfe und sehr reale Hemmung erfahren hat. Alle jene Ereignisse, welche damals über unser Land hereinbrachen, die schreiende Ungerechtigkeit, mit der unser Volksboden zerrissen wurde, — all das hat im rumänischen Geistesleben eine schwere Synkope zur Folge gehabt. Der schöpferische Schwung des rumänischen Geistes sah sich unter derartigen für ein Volk von ehrlichen

Kämpfern, entehrenden, empörenden Schlägen plötzlich zu Boden gerissen, als wären ihm die Flügel gebrochen.

Das Schicksal, das uns in der Vergangenheit so bitter heimgesucht hat, schien uns neuerlich strafen zu wollen, obwohl unser Gewissen sich von keiner Schuld beschwert fühlt.

Unsere schweren Opfer in diesem fürchterlichen Kriege müssen den Willen des Schicksals zu wenden versuchen. Das schwedische Volk liebt, über alles die Freiheit, die Wahrheit und Gerechtigkeit. Das Recht Rumäniens gründet sich auf Wahrheit und Opfer. Deshalb wird es siegen. Immer und unter allen Umständen muß die Gerechtigkeit siegen. Der Sieg der Gerechtigkeit aber bedeutet auch den Sieg des Geistes.

DATE NOI CU PRIVIRE LA CIRCULAȚIA ROMANTICILOR ENGLEZI ÎN PRESA ROMÂNEASCĂ*

ILEANA VERZEA

Romantismul englez a fost cunoscut în țările române în special prin Byron și Scott, reprezentativi în același timp și pentru întreaga mișcare romantică europeană prin modul în care i-au ilustrat caracteristicile psihologice și estetice. Căci opera lor prezintă acele elemente evidente de culoare romantică ușor sezisabile și transmisibile unei alte literaturi în căutare de modele. Limitat la înregistrarea traducerilor și a posibilelor influențe ale romanelor lui Scott [1] și ale poeziei lui Byron, tabloul receptării românești a romantismului englez ar rămîne însă incomplet chiar dacă prin frecvența circulației autorii amintiți se distanțează de alți reprezentanți ai renașterii romantice engleze. Lectura periodicelor românești pînă la primul război mondial aduce date noi care, deși nu modifică coordonatele acestui tablou, deschid o perspectivă mai largă asupra raporturilor literare româno-engleze în secolul trecut și în primii ani ai secolului nostru.

Se știe, de pildă, că din prima generație de romantici Wordsworth a fost prezentat publicului cititor într-o notă din „Jurnalul de Galați", 1850, p. 258 și într-o scurtă introducere de N. Iorga în „Floarea darurilor", 1907, vol. I, nr. 3, p. 147—152, urmată de o selecție de cinci poeme scurte traduse de Iorga: *Prefață la Sonete*, *Versuri scrise în primăvara începătoare*, *Unei femei tinere pe care-o mustram fiindcă se primbla prea mult la țară*, *Epitaful unui poet* și *Surorii, scrisă pe lîngă casă și trimeasă prin băiețelul meu* [2]. Celelalte traduceri existente în presa vremii nu au fost încă semnalate. *Suntem șapte* [3], apărut în „Românul", 1895, nr. 225, p. 3, în traducere nesemnată, în proză, sonetul *Westminster Bridge*, publicat în „Revista idealistă", 1905, nr. 2, p. 210—211, reprodus și în însemnările de călătorie ale lui Mihăiescu Nigrim, apărute în aceeași revistă,

---

* Text redactat pe baza informațiilor obținute din bibliografia relațiilor literaturii române cu alte literaturi, în curs de pregătire.

[1] Ca poet, Scott a fost, totuși, mai puțin cunoscut. În epocă întîlnim doar traducerea lui B. Florescu a baladei *Fecioara din Toro* (The Maid of Toro) „Literatorul", 1880, nr. 31, p. 483, în proză, probabil după versiunea franceză a lui Defauconpret.

[2] Deși aceste traduceri sînt cunoscute prin marea circulație a revistelor în care au apărut, le menționăm pentru că în anumite cazuri identificarea originalului a prezentat unele probleme. Iorga a tradus următoarele titluri: */Nuns fret not at their convent's narrow room/*, */Lines written in early Spring/*, */To a Young Lady who had been reproached for taking long Walks in the Country*, *A Poet's Epitaph*, */To my Sister/*.

[3] *We are seven.*

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 437-440, București, 1976.

1905, nr. 5, p. 170, şi tradus probabil de acesta, şi */Sonetul închinat rîului Duddon/*[4], din „Românul literar şi politic", 1910, nr. 16, p. 107—108, tradus de I. C. Popescu-Polyclet, intercalat în articolul lui Paul Bourget, *Lacurile Engliterei*, trei exemple anterioare traducerilor lui Iorga, dovedesc că Wordsworth nu a fost ignorat de cărturarii români, deşi, comparativ, audienţa de care s-a bucurat a fost foarte redusă. Parcimonia de traduceri îl recomandă pe Wordsworth exclusiv ca pe un poet al naturii, fără îndoială o latură reprezentativă a operei sale, făcînd abstracţie de celelalte momente semnificative ale creaţiei sale. De fapt, tot „un mare iubitor al naturii" era Wordsworth şi pentru Iorga, care vedea însă dincolo de pastel aspiraţia spre înţelegerea esenţei şi a unităţii lumii : „un prieten bun şi blînd, care, vorbindu-ţi încetinel şi încercînd un zîmbet paşnic, te duce pe o cărare îngustă pînă te trezeşti deodată pe un vîrf de munte de unde se văd zece ţări şi ţi se pare că atingi cerul cu mîna". Traducerile din „Revista idealistă", considerînd fidelitatea şi calitatea muzicală, sînt făcute direct din original; pentru *Sonetul către rîul Duddon* avansăm ipoteza intermediarului francez ; cît despre *Suntem şapte*, tradus, probabil, de un cunoscător amator al limbii engleze, abundenţa de stîngăcii şi stridenţe îi conferă o simplă valoare istorică.

Nici Robert Southey nu e absent din periodicele româneşti. În „Cumpăna", 1910, nr. 14, p. 213—215, St. O. Iosif traduce cu deosebită iscusinţă în alegerea echivalenţelor verbale virtuozităţile sonore din *Cataracta Lodorei*, publicată în volum în 1962.

S. T. Coleridge e întîlnit doar în cele două strofe [5] traduse poate de Gabriel Donna în articolul *Luceafărul în poezie*, „Ziarul călătoriilor şi al ştiinţelor populare", 1913, nr. 14, p. 210—211. Poetul căruia Gh. Al. Lupu, într-un articol dedicat *Şcolii lakiste*, „Rampa nouă ilustrată", 1916, nr. 336, p. 2, compilat în mare măsură după Taine şi Paul Bourget, îi va acorda o frază de caracterizare pripită şi nedreaptă" — suferă din cauza chinuitoarei filosofii de care era îndrăgostit şi ameţit ca un maniac" — a rămas pînă tîrziu practic ignorat de publicul nostru. Neaderenţa la versurile lui Coleridge nu s-a datorat inaccesibilităţii la poezia filozofică şi esoterică, ci doar banalei lipse de informaţie. Cazul lui Keats este elocvent în această privinţă.

Din a doua generaţie de romantici, abstracţie făcînd de Byron, unul din „zeii tutelari" ai literelor române, Shelley şi Keats sînt nume des întîlnite în periodicele consultate. Keats era unul din „nemuritorii" cărora Macedonski le închina medalioane în „Lumina", 1894 (nr. 57, p. 1) „Scriitor englez. Un neo-grec, un păgîn, un mystic. Acesta e Keats", începe succint şi precis Macedonski, oprindu-se apoi la estetismul poetului : „Nici o ideie înspăimîntătoare nu răsare din poesiile lui, frumuseţea numai e întrupată dumnezeieşte". Neoelenismul lui Keats este caracteristica esenţială care avea să-i impresioneze pe puţinii săi comentatori

[4] Sonetul VIII din seria *The River Duddon*.

[5] Reproducem cele două strofe; originalul nu a fost identificat, probabil, şi din cauză că autorul ar fi putut recurge la un text intermediar : „O tu sacrată de sfîrşitul zilei, / Regină a stelelor favorabile, apari, / Apari de vreme, întîrzie cît mai mult / Cînd însăşi Carolina e aci. / Luceşte pe drumuri îmbălsămat / Tu stea din doma împurpurată a serii / Tu ce scoţi privighetoarea în copaci / Şi conduci spre casă pe pelerin".

români, de la Macedonski la G. Călinescu. Unica traducere descoperită pînă acum în presa epocii este, de fapt, emblematică : *La o urnă greacă* [6], cu autentică eleganță tradusă de M. Beza în „Luceafărul", 1914, nr. 11, p. 318. Dar o adevărată revelație în receptarea românească a lui Keats este articolul lui Barbu Constantinescu, *Un ideal în poezie. John Keats*, „Minerva", 1910, nr. 463, p. 1—2, care prin informație, prin subtilitatea interpretării și prin fragmentele [7] de traduceri inserate constituie o analiză modern avizată, cu prea puține semne de naivități vetuste. Keats este proiectat pe fundalul literar al epocii din care se detașează prin originalitatea viziunii sale estetice. În evoluția poetului, comentatorul român distinge două etape : o fază sub imperiul unei viziuni plastic cromatice sugestive asupra existenței, dominată de „splendoarea viziunilor poetice, stilul curat, strălucitor și sonor, dar mai cu seamă puterea de a personifica forțele naturii sau sentimentele omului în creațiuni ideale, jumătate divine, jumătate omenești" ; a doua fază înseamnă apropierea de arta greacă, aderarea la „frumusețea ca principiu de artă, întrucît forma, ca formă estetică, fiind fixă și universală, poate fi primită ca o atitudine de adevăr — un principiu, deci — în artă". Chiar dacă prefața la versiunea franceză pe care a avut-o la îndemînă l-ar fi influențat pe B. Constantinescu în opinie și mod de prezentare, articolul se remarcă prin modernitatea judecății și a expresiei printre alte prezentări de scriitori străini pe care le citim în epocă.

Shelley deține recordul în privința numărului de traduceri din presa cercetată. Cum reiese din prezentarea pe care Has/Sanielevici/ o face poetului în „Lumea nouă", 1894, nr. 51, p. 1 [8], Shelley era apreciat pentru „iubirea nemărginită pentru oameni și mai cu seamă pentru cei săraci", pentru atitudinea sa revoluționară și pentru dragostea față de natură" pe măsura poeților Greciei vechi". Introducerea lui Iorga din „Floarea darurilor", 1907, nr. 5, p. 67, sintetizează aceleași trăsături : „reprezentantul genului poetic cel mai rafinat, cel mai străbătut de idei abstracte, cel mai însuflețit de înalte ideale filosofice și mai pătrunse de mari suferințe ale omenirii întregi". Poemele tălmăcite ilustrează aceste aspecte ale artei sale [9]. Reținem ca exemplară traducerea lui St. O. Iosif a poe-

[6] *Ode on a Grecian Urn.*

[7] *The Poet. A Fragment, Ode on a Grecian Urn, Ode to a Nightingale*, strofa II, *Written in an answer to a Sonnet ending thus : Dark eyes are dearer far / Than those that mock the hyacinthine bell by J. H. Reynolds/*, vers. 9—12,

[8] În „Cosînzeana", 1912, nr. 30—33, p. 397, R. M. traduce o notă biografică dintr-o revistă străină, în care nu se depășește stricta informație.

[9] Semnalăm titlurile poemelor traduse în periodicele consultate, menționînd identificările care ne aparțin : *Amintiri* / To Jane : Recollection /, începînd cu strofa II, „Fîntîna Blanduziei" 1889, nr. 6, p. 3, trad. Negrescu ; *Derbedeii lumei* / The World's Wanderers /, „Adevărul", 1891, nr. 707, p. 3, trad. Eugen Vaian. *Aurul* / fragment din *Queen Mab*, V, vers. 53—63 /, ibidem, *Libertate* / Liberty, / ibidem. *Filosofia iubirii*, / Love's Philosophy /, „Lumea ilustrată", 1893, nr. 33, p. 529, trad. A. Steurman (versiunea a fost semnalată de noi cu altă ocazie). Calitatea traducerii indică accesul la original. *Sensitiva* / The Sensitive Plant/, „Dacia viitoare" 1894, nr. 5 și 6, trad. în proză de Aureliu Candrea și „Minerva literară ilustrată", 1913, nr. 195, p. 3—5, trad. în proză de Oct. Sterescu. (O versiune apărută în „Biblioteca familiei", 1891, nr. 17, p. 242—244, trad. în proză de Jacques Brochet, a fost semnalată de noi cu altă ocazie.) Fidelitatea traducerilor care nu poartă nici o adnotare presupune tălmăcirea directă. *O floare ce azi se deschide...* / Mutability /, 1821, „Vatra", 1895, nr. 8, p. 235 și reprodusă cu unele modificări în „Viața nouă", 1906, nr. 14, p. 305, trad. de J. Boniface-Hétrat, probabil din original. *Regina Mab* / Queen Mab /, strofa I, „Lumea

mului *La o ciocîrlie*, care a transmis întreaga muzicalitate alertă şi expansivă a originalului. Acelaşi ritm sprinten şi exuberant în traducerea anonimă a primelor două strofe din *Norul*.

Traducînd din Wordsworth şi Shelley sau comentîndu-l pe Keats, literaţii români din pragul secolului 20 se dovedesc încă o dată nu numai bine informaţi, ci şi înzestraţi cu o mare capacitate de receptare a valorilor universale.

---

nouă ştiinţifică şi literară", 1895, nr. 11, p. 6. trad. în proză (versiunea a fost semnalată de noi cu altă ocazie). *Libertate* / Liberty/ şi *Luptătorilor pentru libertate* / An Ode written October 1819, before the Spaniards had recovered their liberty /, „Lumea nouă ştiinţifică şi literară", 1896, nr. 28, p. 4, trad. de Buzdugan în proză. *Către noapte* / To Night/ şi *La o ciocîrlie* / To a Skylark /, „Semănătorul" 1902, nr. 30, p. 60—61 şi 1903, nr. 2, p. 26—29, trad. de Dim. D. Anghel şi St. O. Iosif, a doua numai de St. O. Iosif. Deşi versiunea românească se îndepărtează de original, posibilitatea traducerii din engleză este de luat în consideraţie. *La o violetă moartă* / On a faded violet / şi *Trecutul* / The Past /, „Revista idealistă", 1905, nr. 9, p. 373, trad. de Nigrim, probabil din original, întrucît traducătorul trece în paranteze şi titlul englez. *Acel timp a murit* / Lines. That time is dead for ever, child ! /, „Revista idealistă", 1905, nr. 2, p. 210—211, trad. poate tot de Nigrim. *Cîntec de mort* / The Dirge din Ginevra /, „Floarea darurilor", 1907, nr. 5, p. 67, trad. de Iorga. *Unuia* / Lines to a Critic / „Floarea darurilor", 1907, nr. 30, p. 468, trad de Iorga. Fragment din *Prometheus* / / Prometheus Unbound, act. II, sc. V, Voice on the air singing /, „Viaţa literară şi artistică" 1907, nr. 47, p. 374, trad. de Barbu Constantinescu, probabil din original. *Serenadă* / The Indian Serenade /, „Semănătorul", 1908, nr. 23, p. 468—469, trad. de C. F. *Norul* / The Cloud /, „Rampa", 1913, nr. 488, p. 1, trad. se pare din engleză.

DESPRE MIRON COSTIN, OMUL ȘI SCRIITORUL

D. VELCIU

În anul 1973 am publicat la „Minerva", în seria „Universitas", o lucrare despre *Miron Costin*, pe care o subintitulam „interpretări și comentarii". Pornind de la punctele de vedere înnoitoare cu care condeie critice moderne, ca cele ale lui G. Călinescu și Șerban Cioculescu, abordaseră literatura română veche și urmînd tendințelor actuale, în critica și istoria noastră literară, de punere în valoare, în primul rînd, a ceea ce constituie *literatură, artă literară* și *proces de creație* și în această etapă a dezvoltării literaturii românești, am avut în vedere, în cartea noastră, sublinierea notelor specifice ale personalității și scrisului lui Miron Costin, în măsură să îndreptățească includerea operei sale, dincolo de *istorie*, în capitolul mai larg al *literaturii*. Reținînd valorile literare formale, de mult evidențiate și recunoscute, din scrisul cronicarului, ideea noastră critică se fundamenta pe opoziția dintre personalitatea umană și cea literară a autorului.

În fapt, lucrarea era o replică la modalitatea, supusă rutinei și șablonului, sub care persoana și opera cronicarului fuseseră tratate — cu rare dar notabile excepții — de majoritatea istoricilor literaturii române vechi, începînd cu cea de-a doua jumătate a secolului al XIX-lea și pînă astăzi.

Pentru a ne argumenta punctul de vedere, am scos în evidență, între altele, o seamă de contradicții dintre *faptele* omului public, ale dregătorului și omului politic, și *modul în care acestea sau concepția despre ele sînt expuse în opera cronicarului.*

Cartea s-a bucurat de atenția cititorilor, întrunind — cu modice rezerve, inerente genului — și aprecierea favorabilă a unor recenzenți avizați ca Șerban Cioculescu („România literară", VI, 1973, nr. 32, p. 7, și nr. 33, p. 7), Mircea Anghelescu („Revista de istorie și teorie literară", tom. 22, 1973, nr. 4, p. 647—649), Alexandru Duțu („Revue des Études Sud-Est Européennes" , tome XII, 1974, nr. 2, p. 321—324), Gelu Apostol („Revista de istorie", tom. 27, 1974, nr. 5, p. 809—813).

Ne-a surprins însă poziția total negativă pe care a adoptat-o, față de lucrarea noastră, istoricul C. A. Stoide, din Iași, cunoscut și deosebit de minuțios cercetător al amănuntelor istoriei Moldovei feudale, cărora le-a consacrat, cu prioritate, cea mai mare parte a îndelungatei sale activități („Anuarul Institutului de istorie și arheologie « A. D. Xenopol », Iași, tom. XI, 1974, p. 311—324.)

Încă din primele pagini, autorul recenziei se oprește îndelung (p. 312—315) asupra *ipotezei* noastre privind originea munteană a familiei lui Miron Costin, pe care își propune în mod hotărît s-o infirme.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 441-445, București, 1976.

Pentru a argumenta apartenența munteană a lui Iancu Costin, tatăl cronicarului, aduceam în sprijin un document din 1627 prin care se certifica prezența în Țara Românească a acestuia în prima domnie munteană a lui Radu Mihnea (1611—1616), domnie cu care acesta își începe ciclul celor patru domnii alternative ale sale în Muntenia și Moldova (prin actul în cauză, Iancu Costin primea o moșie de la domn). Preopinentul nostru nu se poate împăca cu acest *argument documentar* și dă o fantezistă interpretare termenului „în primul rînd" din act, care nu însemna altceva decît „prima domnie"; „Trebuie însă observat — scrie C. A. St. — că expresia în discuție nu se referă la ordinea în timp a domniei lui Radu Mihnea, ci la starea în care se găsea ocina indicată" (C. A. St., p. 313); Iancu Costin ar fi obținut-o „« în primul rînd » (sau mai bine, « în rîndul întîi »)". De ce o interpretare atît de piezișă, cînd fiul lui Radu Mihnea, Alexandru Coconul, care dădea actul din 1627, *folosise același termen*, pentru a numi domniile tatălui său, în inscripția pioasă de pe crucea cu care îi împodobise, abia cu un an înainte, în 1626, mormîntul de la București. Recenzentul n-a citit însă, probabil, și articolul nostru („Limbă și literatură", nr. 1/1973, p. 55—66), mai detaliat decît textul din carte, indicat bibliografic la locul cuvenit (p. 53, nota 3), unde făceam această utilă precizare. Mai greu de înțeles este însă faptul că — voit sau nevoit — istoricul C. A. Stoide, mult mai obișnuit cu amănuntele istoriei feudale moldovene, n-a reținut că formula de tipul „în primul rînd", „în al doilea rînd" etc., *este un loc comun în cronicile muntene pentru a indica ordinea în timp a domniilor unui același domnitor* (a se vedea *Cronicari munteni*, ediția M. Gregorian, E.P.L., 1961, vol. I, p. 117, 118, 120 etc., în *Letopisețul cantacuzinesc*, sau p. 289, 295, 298, 309 etc., în *Letopisețul Bălenilor*. Adăugămcă formula se regăsește și în cronicile moldovene; cf. M. Kogălniceanu, *Cronicele României*, ed. a II-a, vol. III, București, 1874, p. 6, 77, 84 etc.). „Cît despre dregătoria de postelnic al doilea a lui Costin, la ea a putut ajunge acesta numai în cursul *celei de-a doua domnii din Moldova* (subl. ns.) a ocrotitorului său", spune C. A. Stoide (p. 313), adică între august 1623 — ianuarie 1626. Bazat pe *documente publicate*, N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători*, București, Edit. Enciclopedică, 1971, p. 385, îl atestă pe Iancu Costin, postelnic al doilea *între 8 ianuarie 1622 — 23 septembrie 1623, în a doua domnie munteană a lui Radu Mihnea* (ceea ce noi arătam în același mai sus-menționat articol, neluat în seamă de C. A. Stoide). A se vedea, de pildă, *Documente privind istoria României, B. Țara Românească, veacul XVII*, vol. IV, București, 1954, p. 74—75 (nr. 86), act din 8 ianuarie 1622, Tîrgoviște, de la Radu Mihnea: „Și am văzut domnia mea și cartea credinciosului boier al domniei mele Costin al doilea postelnic, de prigonire și de rămas..."

O serioasă obiecție crede C. A. Stoide că poate ridica împotriva ipotezei noastre, legîndu-l pe Dumitru postelnicul, fratele lui Iancu Costin, de familia moldoveană a Drăguțeștilor. Se afirmă că acesta ar fi fost cunoscut și sub numele de Dumitru Drăguțescu și, ca argument, se trimite, după „Creșterea colecțiilor", 1903, p. 69, la un act din 13 martie 1653. Am cercetat actul, în original, la BARSR (doc. rom. CLX—181): *nici un fel de mențiune în acest sens!* Alexandra, soția lui „Dumitru, fratele lui Costin", *acum răposat*, se judeca cu un vecin pentru o moșie cumpărată cîndva de Dumitru. Încercarea, forțată, folosește o potrivire de nume — se

pare că un Dumitru (de fapt Dumitrașcu, cum n-a fost niciodată numit, în acte, fratele lui Iancu Costin) Drăguțescu a fost căsătorit cu o Alexandra — dar descendența, colateralii și proprietățile acestora nu au nimic comun cu tot ceea ce se cunoaște, în aceste privințe, în legătură cu Dumitru, fratele lui Costin, fără a mai vorbi de o stringentă discrepanță cronologică (pentru clarificare, a se vedea lucrarea citată a lui N. Stoicescu, p. 395—396). Urmărind infirmarea argumentării noastre, C. A. Stoide mai arată că Alexandru Costin, fiul lui Iancu Costin și frate mai mare al cronicarului, ar fi avut moșii în regiunea Vrancei „de pe moșul său Drăguțul", cunoscut ca fost staroste de Putna (trimitere la I. Antonovici, *Documente bîrlădene*, V, p. 147 — C. A. Stoide, p. 313, n. 9 — *unde nu apare nimic despre „Drăguțul" sau „Alex. Costin"!)*. Într-un alt act adus în sprijin de recenzent — diata lui Eustratie Dabija („Arhiva genealogică", II, 1913, p. 59—67) — unde această relație „Alexandru—Costin—Drăguțul" se repetă de cîteva ori, nu se face nici măcar o dată vreo precizare de dregătorie sau dată cronologică (actul e din „*circa* 1663—1664") în legătură cu Alexandru și nici cu tatăl său Costin, amîndoi foști mari dregători, în baza căreia să poată fi identificați cu certitudine (un Alexandru Costin postelnic — nu vel ! — apare, într-adevăr, proprietar în satul Cîmpuri din Vrancea, în ianuarie 1693, sat pe care îl avea „de pe moșul său Drăguțul" ; cf. A. V. Sava, *Documente putnene*, I, Focșani, 1929, p. 53. Dar Alexandru Costin, *vel postelnic*, fratele cronicarului, a murit prin 1662, și nu putea nici contracta datorii, pe vremea lui Iliaș [Alexandru] voievod (mai 1666—nov. 1668), cum se scrie în act). În aceste condiții, este evident că nu se mai poate susține identitatea Alexandru Costin, vel postelnic = Alexandru Costin, „nepotul Drăguțului", mai ales că despre fratele cronicarului se cunosc, în mod cert, alte relații de rudenie. Dealtfel, C. A. Stoide însuși își agrementează intervenția cu o notă de subsol care spune suficient ; „Sîntem încă în domeniul ipotezelor !" (C. A. St., p. 313, nota 10).

Pentru a ne întări punctul de vedere privitor la originea munteană a Costineștilor, evidențiem, documentar, prezența în Țara Românească, pe la 1635—1636 și 1640, a „fratelui mai mic" al lui Iancu Costin, tatăl. C. A. Stoide ține neapărat — dar fără a aduce un temei documentar — să-l identifice pe acest „frate mai mic" cu celălalt frate al lui Costin tatăl, Dumitru, cunoscut la un moment dat în Moldova, care, crede d-sa, ar fi emigrat în Muntenia, ca adversar al lui Vasile Lupu. Documentar se știe însă că acest Dumitru, în 1634, era încă în Moldova, în grația lui Vasile Lupu (*Documenta Romaniae Historica*, *A. Moldova*, vol. XXII, București, 1974, p. 185—187 (nr. 163), act din 21 iunie 1634) iar în 13 martie 1653 (doc. rom. BARSR CLX/181, citat mai sus) văduva lui, Alexandra, cîștiga un proces pentru pămînt, sub același Vasile Lupu. Următoarele volume din seria *Documenta Romaniae Historica — Moldova*, pe anii 1635 seq., în curs de publicare, vor face, desigur, lumină și în privința continuității moldovene a numitului Dumitru.

Mai arătam noi, pentru consolidarea aceleiași ipoteze, că sora cea mai mare a cronicarului, Velica, s-a născut și s-a măritat în Țara Românească, neparticipînd la împărțirile moșiilor părintești, alături de ceilalți ferați din Moldova (cărora le reveneau în exclusivitate, după mama lor moldoveancă). Recenzentul nostru susține că soțul Velicăi, boier muntean,

ar fi avut proprietăți și în Moldova și că el se întîlnește în tranzacțiile de pămînt ale fraților soției sale. Pentru justificarea afirmației se indică un act *inedit* (BARSR, doc. rom. LXI/72); cercetat de noi, „ineditul" atît de prețios e un act, în slavonește, din mai 1658, privind întărirea unor țigani robi Episcopiei de Roman; *nici urmă de Mihu Dedulescu, sau Rădulescu, cum îi mai spune C. A. Stoide soțului Velicăi, și de tranzacții de pămînt ale Costineștilor!* Nu are nici o semnificație, mai spune recenzentul nostru, faptul că tocmai Alexandru Costin, fratele mai mare al cronicarului (născut în Muntenia, după noi), fusese trimis de Vasile Lupu la Matei Basarab pentru a perfecta cumpărările de pămînt moldovene ale acestuia din urmă pentru înzestrarea mănăstirii construite de el la Soveja. Noi nu făcusem mențiune de așa ceva dar ni se pare că obiecția lui C. A. Stoide abia poate conduce la o asemenea sugestie: cine putea fi mai potrivit pentru o astfel de misiune decît un boier moldovean de origine munteană?

Dealtfel, întreaga recenzie este o negare obstinată la tot ceea ce spunem noi, urmărindu-se, de preferință, amănuntele. Citam, la un moment dat, în cadrul unei argumentații mai largi, un act din 24 ianuarie 1681; C. A. Stoide îl declară, pur și simplu, drept un *falsificat* (p. 324); actul însă s-a republicat recent în rezumat — e drept după fotocopii — sub girul unei instituții pe deplin competente și responsabile, fără nici un fel de rezerve asupra autenticității (vezi: Direcția Generală a Arhivelor Statului, *Catalogul documentelor moldovenești din Direcția arhivelor centrale. Supliment I (1403—1700)*, București, 1975, p. 303, rez. nr. 960). Pentru confirmarea unui punct de vedere propriu, susțineam că Miron Costin a fost ctitorul schitului Drăgușan. Recenzentul ne acuză de confuzii — ctitorul ar fi fost un Miron Cuza, nepot prin alianță al cronicarului (p. 324). Cercetări recente confirmă, însă, documentar, valabilitatea informației noastre (N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al localităților și monumentelor medievale din Moldova*, București, 1974, pp. 269 și 282). Uneori autorul recenziei ne impută afirmații datorate numai lecturii sale greșite. Iată un exemplu: spuneam, la un moment dat, că Gheorghe Duca a urmat, în scaunul Moldovei, *socrului său* Eustratie Dabija și încheiam cu următoarele: „Dealtfel, după obținerea domniei, Duca va menține întregul divan al socrului său: Nicolae Buhuș — mare logofăt, Solomon Bîrlădeanu — mare vornic" etc. (p. 103); ce credeți că obiectează opozantul nostru? „De observat că logofătul Nicolae Buhuș era cumnatul și nu socrul lui Gheorghe Duca, cum se afirmă în cartea lui D. Velciu" !!! (C. A. Stoide, p. 324).

Este evident că, opus opiniei unanime a celorlalți recenzenți amintiți, C. A. Stoide nu se împacă tocmai cu capitolele cărții noastre în care subliniam, într-un spirit nou, realist, bazat pe fapte și elemente documentare, notele caracteristice ale personalității umane — omul politic și dregătorul — a lui Miron Costin. Debitor punctului de vedere rutinard, combătut de noi, cu privire la viața și opera cronicarului, d-sa caută, pe încă zece pagini, în același spirit și „stil" de argumentare, exemplificate prin cele precedente, să găsească neapărat obiecții la mai toate actele și faptele privitoare la cronicar, reținute în lucrarea noastră și pe care ne întemeiem ideea critică enunțată mai sus.

Pentru C. A Stoide nu are nici un fel de semnificație faptul că Miron Costin îl părăsește pe Vasile Lupu și trece, în plină luptă, de partea adver-

sarului acestuia, Gheorghe Ștefan, fără nici o motivare în propria-i cronică, unde prezintă evenimentul (lucru de care se mira și N. Iorga), pentru că, spune d-sa, și alți boieri s-au raliat pretendentului la tron ; nu are, de asemenea, nici o semnificație intensă, ardenta preocupare a dregătorului de a-și apropria, prin cumpărări și prin alte mijloace, frecvente în acel timp, un număr cît mai mare de moșii, pentru că așa procedau toți marii boieri ai timpului ; nu-i spune nimic căsătoria cronicarului cu fiica unui pretendent — „os" domnesc — la scaunul Moldovei, care avea, în plus, bogate legături de familie în Polonia, unde Miron Costin și-a îndreptat în mod constant atenția pentru sprijin și încurajare în acțiunile sale ; sînt „străine de problemă" unele apropieri pe care le-am făcut între comportările și mijloacele de acțiune, nu totdeauna „ortodoxe", ale unor contemporani iluștri sau numai notorii (Sobieski, Nikussios, Prazsmowski, Milescu, Grigore Ghica etc) — cunoscuți ai cronicarului și cu care a fost în contact direct — și cele ale lui Miron Costin, ca și semnalarea unor concesii ale cronicarului față de catolicism ; nu poate adăuga nimic, după d-sa, la definirea și înțelegerea complexei personalități a subiectului nostru faptul, subliniat de noi, că adeptul declarat al polonilor, care era Miron Costin, a fost un înverșunat opozant al filopolonului Ștefan Petriceicu și un ferm sprijinitor al administrației pro-turce a lui Gheorghe Duca, iar acțiunile sale, aparent nemotivate, care au condus la mazilirea lui Antonie Ruset (gest reprobat de contemporani), nu-i ridică nici un semn de întrebare.

Comune, nesemnificative la un contemporan de rînd, fie chiar la un oarecare boier moldovean al timpului, fapte și atitudini ca cele puse în lumină în cartea noastră *prind un relief deosebit la Miron Costin cronicarul, prin contrastul lor evident* — și noi acest lucru am urmărit să-l subliniem — *cu enunțurile din opera sa scrisă*. Un Gheorghe Ursachi vistierul, urmărind îmbogățirea, un Gavril Costache, demnitățile și gloria familiei, sau chiar un Velicico Costin, tinzînd după scaunul domnesc — ca să dăm cîteva exemple — sînt numai niște mari boieri care și-au urmărit cu tenacitate, dar pe căi simple, directe, țelurile propuse. Miron Costin, mai mult decît mare boier și dregător, a fost *un creator*, în mintea și sufletul căruia s-au zămislit gînduri, idei, simțiri de adîncimea cărora unii ca cei citați erau străini. Și nu o dată, aceste gînduri, idei, simțiri s-au înfruntat dureros între ele, punînd față în față voința și dorința omului cu ceea ce îi dicta datoria și conștiința cărturarului și creatorului. În fața posterității victorios a ieșit cel din urmă. Cineva, cu un termen fericit, numea acest lucru „drama lui Miron Costin". Tocmai laboratorul acestui proces dureros al creației, al sublimării contradictoriului complex de idei și sentimente într-o operă unitar închegată, care dăinuie de veacuri, am încercat noi să-l sugerăm și ni se pare că, de fapt, este ceea ce n-a înțeles C. A. Stoide din cartea asupra căreia și-a oprit, totuși, atît de îndelung atenția.

Titu Maiorescu, **Jurnal şi Epistolar,** vol. I (noiembrie 1855—martie 1859). Studiu introductiv de Liviu Rusu. Ediţie îngrijită de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon
Editura Minerva, Bucureşti, 1975

Se ştie ce noutate a constituit pentru istoria literară modernă publicarea de către I. A Rădulescu-Pogoneanu a celor două volume din *Însemnările zilnice* ale lui Titu Maiorescu Personalitatea criticului se retrospectiva într-o altă direcţie, de personaj al propriei sale personalităţi, de spirit modern claustrat şi chinuit în intimitatea doar a conştiinţei sale. De sub masca aulicului şi olimpianului mentor al „Junimii" apărea omul, aşa cum înţelesese el să fie, în universul său sufletesc nedrapat cu aparenţe şi artificii. Jurnalul acesta al lui Maiorescu, ţinut pe o perioadă de şase decenii, se înfăţişa ca o operă a trăirii adevăratului Maiorescu. Odată cu *Însemnările zilnice*, am început să privim mai în adînc pe Maiorescu, descoperinduni-se ca o fiinţă complexă, chinuită şi nefericită. Fiind chintesenţa vieţii sale, aşa cum a înţeles s-o trăiască şi s-o lase gravată pentru posteritate, jurnalul lui Maiorescu şi-a dobîndit, cum era şi normal, un regim de operă literară autonomă. Numai că împrejurările nu au mai permis nici republicarea ediţiei lui Pogoneanu, nici completarea ei, în urma unor noi loturi de manuscrise maioresciene intrate în colecţiile Bibliotecii Academiei Române, pentru a se încheia o prezentare integrală. În primul rînd, trebuia publicat odată *Epistolarul* (28 octombrie 1856—martie 1859, în cazul de faţă), arhiva adică cu ciornele sau copiile scrisorilor pe care tînărul Maiorescu le-a trimis în toate colţurile lumii lui de cunoştinţe şi pe care le-a păstrat cu pietate ca pe un tezaur al vieţii sale. Profesorul Liviu Rusu, căruia îi datorăm atît de mult în direcţia rediscutării responsabile, la nivelul culturii noastre naţionale, a valorii criticului şi orientatorului de lungă distanţă a dezvoltării spirituale, împreună cu două eminente editoare, Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, cu temeinică pregătire filologică şi literară şi-au asumat această răspundere de a tipări o ediţie completă Maiorescu. *Jurnal şi Epistolar*, poate fi luat ca un început de drum. De la studiul introductiv semnat de Liviu Rusu şi pînă la pădurea de note, traduceri, dar mai ales la munca de anonimat a editoarelor timp de ani de zile pentru transcrierea corespondenţei în germană, în primul rînd, ediţia de faţă este o reuşită culturală. Comparativ, de acum înainte, ediţia lui Pogoneanu va rămîne o dată de istorie literară. Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon au împărţit materia epistolarului şi a jurnalului, îmi închipui, în cel puţin trei volume, dacă ţinem seama că primul volum nu înregistrează decît anii 1856—1859. Un fapt care trebuie subliniat ca act editorial este publicarea în traducere a acestor scrieri, apoi tipărirea lor în originalul respectiv (german, francez, latin), pentru ca oricînd să se poată apela, pentru clarificări de înţeles şi de nuanţe, la versiunea proprie. Cele două editoare ne-au dat o ediţie a manuscriselor maioresciene, de o înaltă exigenţă filologică. O simplă paralelă între textele publicate de Pogoneanu şi cele transcrise de Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon, demonstrează autoritar sporul ştiinţific adus de cea de-a doua ediţie. Acurateţea filologică, grija pentru fiecare element al frazei, neexagerarea şi lipsa de snobism şi preţiozitate în prezentarea textelor dar, în schimb, o devotată slujire a manuscriselor maioresciene, fac din această ediţie o lucrare demnă de seria acelor visate ediţii definitive. E foarte bine că o asemenea ediţie se reuşeşte cu opera lui Maiorescu. Aşteptăm, în sincronie literară, o asemenea ediţie şi pentru C. D. Gherea!

Jurnal, I, după tipărirea *Jurnalului meu* (1846—1857) de C. A. Rosetti, cu care nu are nici o aderenţă, — şi nici n-ar fi putut avea — da literaturii române de la jumătatea secolului trecut, o mai expresivă personalitate modernă. Sînt scrieri, de felul acestora, care restructurează peisajul şi îi dau o altitudine nouă. Epistolarul şi Jurnalul lui Maiorescu, ale unui tînăr de 16—19 ani, luat dinspre tiparul clasic al figurii lui Maiorescu, dezvăluie caracterologic, temperamental, prin gesturi şi reacţii, prin comportamente diurne ori prin planuri de lungă durată, mereu parcă pe acelaşi egal cu sine om. Este una dintre cele mai vii mărturi

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 3, p. 447-464, Bucureşti, 1976.

privind psihologia comportamentului unitar în evoluţia sa biologică într-o viaţă de excepţie. Există de la început, am putea zice, un Maiorescu, aşa cum exista un Iorga. Măştile criticului îşi schimbă numai vîrstele. Tot jurnalul este un plan de şah, o hartă de luptă pentru desăvîrşirea personalităţii, sub semnul unei devize socratice: „a mă învinge *în orice privinţă*". E o lecţie sublimă de viaţă, de selecţie a actelor de afirmare a spiritului şi a momentelor de desăvîrşire. E planul de instrucţie, de tactică şi strategie intimă a unei personalităţi *in nuce*. Viaţa acestui tînăr este ca o lecţie de geometrie, demonstraţie de logica şi necesitatea planurilor, a armoniei care este între voinţă şi faptă, între raţiune şi afect, între năzuinţă şi posibilitate. Totul se include într-o sferă a spiritului disciplinat şi supus unei raţiuni superioare. Muzică, desen, istorie, teatru, plimbare, filologie, ştiinţe, literatură, filozofie etc. se adună egal, complementar, dintr-o nevoie de frumos şi de ideal moral şi estetic. Mica naivitate nu remarcă un infantil, ci o puritate de trăire, ca în scrisorile familiale sau către unele neamuri. Georgeta Rădulescu-Dulgheru şi Domnica Filimon au tradus textele germane ori franceze, păstrînd acea turnură clară, acea sinceritate a confesiunii din limbajul scrisorilor redactate în româneşte. Le-au regîndit în ansamblul corespondenţei lui Maiorescu, scrisă şi atunci şi mai tîrziu în limba natală. Asamblarea cronologică a *Jurnalului* şi a *Epistolarului* este un bun trouvaille editorial; unul îl completează pe celălalt, devenind un documentar nu de vîrstă particulară, ci de vîrsta unei personalităţi şi a unei conştiinţe cardinale. Auster, voluntar, devotat ideii, urmărit de la început de obsesia predestinării sale, mulţumit şi nemulţumit de sine, senin şi înnourat de gînduri, sentimental şi glacial, ironic şi dramatic, prietenos şi distant, mîndru şi umilit, tînărul Maiorescu nu are o poză pe seama generaţiei sale. *Jurnalul* şi *Epistolarul* nu consemnează date pitoreşti şi albume de familie de epocă. Contemporan cu mesianicul şi abulicul, byronianul şi carbonarul C. A. Rosetti, cel certat mereu cu gramaticile şi cu dascălii, tînărul Maiorescu îşi însemna bilanţuri şi restanţe rămase în calea formării sale armonios civice şi morale. Viaţa sa era o programare, un act de plenitudine a spiritului, afirmarea unui imperativ înalt uman prin cultură.

Prefaţa lui Liviu Rusu este un excelent conducător înăuntrul universului ideativ al lui Maiorescu. O lecţie despre Maiorescu este oricînd necesară în cultura noastră. Ediţia Georgetei Rădulescu-Dulgheru şi a Domnicăi Filimon permite de acum înainte, pregătirea de lecţii nu despre o dogmă şi un idol, ci despre o personalitate vie şi exemplară.

Marin Bucur

Simion Ghiţă, Titu Maiorescu, filozof şi teoretician al culturii

În concepţia lui S. Ghiţă, principiile metodologice nu pot rămîne în sine. Ele au o valoare aplicativă rezultînd dintr-o cunoaştere concretă a unei spiritualităţi create, în cazul de faţă, a celei româneşti. Incursiunile autorului în fenomenul nostru de cultură se desfăşoară pe spaţii largi de gîndire, în cadrul cărora face o periodizare a principalelor orientări teoretice din a doua jumătate a secolului trecut şi de la începutul secolului nostru. Cercetarea efectuată asupra unui gînditor este corelată cu mişcarea mai largă existentă pe plan european, evaluînd originalitatea unor puncte de vedere în sfera ştiinţei, filozofiei şi culturii, alături de consonanţele ideatice prezente în opera unor gînditori recunoscuţi. Fie că e vorba de C. Rădulescu-Motru, Ion Petrovici, A. D. Xenopol sau P. P. Negulescu, sînt reliefate în permanenţă acele momente de interpătrundere a problemelor culturii pe care le ridică gînditorii de mai sus. Într-un fel, lucrarea sa *Filozofie şi ştiinţă în România* (1970) defineşte în mod esenţial încercarea lui S. Ghiţă de a ne da o imagine de ansamblu, sub aspect metodologic, cu privire la principalele orientări din gîndirea românească, într-o perioadă dată. Etapei următoare i se cerea să se fixeze în mod concret asupra personalităţilor de seamă care au împins aceste preocupări în procesul europenizării. În acest scop, S. Ghiţă s-a oprit la personalitatea lui Titu Maiorescu, în cea de-a doua lucrare a sa.

S. Ghiţă a înţeles că a vorbi şi mai ales a scrie despre Titu Maiorescu este un act de curaj şi de mare răspundere faţă de cultura naţională. Despre T. Maiorescu s-a scris mult, dar în perimetrul îngust al uneia sau al alteia din activităţile sale, reduse, deseori, la aceea de critic literar sau de organizator al culturii şi îndrumător. O serie de critici literari, ca E. Lovinescu, T. Vianu, G. Călinescu, Pompiliu Constantinescu, ori alţii, i-au consacrat studii şi chiar

volume. Dacă nu poate fi semnalat un fenomen de criză în direcția de mai sus, în schimb acesta n-a întîrziat să se afirme atunci cînd s-a impus restituirea teoreticianului Maiorescu, ca doctrinar și spirit de sinteză în spațiul culturii românești, și prin aceasta, în cea europeană. Meritul lucrării lui S. Ghiță este tocmai acesta, de a ne fi restituit, printr-o riguroasă cercetare și cunoaștere profundă a operei, pe Maiorescu *filozof și teoretician al culturii*. Evident, n-au fost neglijate contribuțiile parțiale în această direcție, aparținînd lui C. Rădulescu-Motru, I. Petrovici, P. P. Negulescu sau N. Bagdasar. Să nu uităm contribuțiile similare ale lui C. Bogdan-Duică, Mircea Florian, și a altora. Toate aceste contribuții meritorii nu elucidau însă problemele filozofiei maioresciene, deoarece nu au reușit să folosească întreaga documentare existentă. Se știe că numeroase manuscrise ale lui T. Maiorescu au fost aduse în țară, în 1942, de fiica acestuia — Livia Dymsa, care le-a predat lui E. Torouțiu spre publicare, și apoi pentru a fi depuse la Academia Română. Cîteva din acestea au fost publicate în „Convorbiri literare" (1943—1944), dar nevalorificate. Restul manuscriselor au apărut de curînd în Biblioteca Academiei și Biblioteca Centrală de Stat, fiind semnalate de Marta Anineanu, parte din ele fiind publicate de Dorina Grăsoiu în „România literară" (1968—1969). Tot din 1969, Domnica Filimon și N. Manolescu au cercetat o serie de manuscrise. Față de preocupările amintite, S. Ghiță îmbogățește sursele de referință despre filozofia lui T. Maiorescu cu alte manuscrise, între care 14 prelegeri libere de logică și teoria cunoașterii (1880—1881), trei prelegeri de istoria filozofiei și o serie de scrisori cu caracter filozofic. Ca rezultat al acestor cercetări a publicat studiile: *Problema omului în concepția lui T. Maiorescu* (1970), *Filozofia lui Maiorescu*, capitol distinct în *Istoria filozofiei românești* (vol. I), 1972, și *T. Maiorescu și filozofia kantiană* (1973). Avînd înainte o documentație largă, cuprinzătoare, valorificînd studii necunoscute încă, S. Ghiță a reușit să elaboreze o lucrare fundamentală despre T. Maiorescu.

Prin conținutul ei divers, dar unitar în demonstrație, cartea lui S. Ghiță, *Titu Maiorescu. Filozof și teoretician al culturii*, reconstituie imaginea completă și pe cît posibil unitară a lui T. Maiorescu în cultura românească în genere. Sînt puse în lumină preocupările filozofice ale lui T. Maiorescu, reduse, deseori, de către unii la scheme palide și puțin rezistente. De fapt, autorul elucidează prin viziunea materialist-dialectică problemele cardinale ale gîndirii maioresciene, legate de cuplul fond și formă, de relația dintre tradiție și inovație, dintre anatomia artei și dezvoltarea ei în sfera vieții sociale etc. Să adăugăm la acestea aspectele noi ale gîndirii maioresciene, puse în lumină de autor, cum ar fi cel ontologic, antropologic și ateist, care se asamblează în aceeași teorie maioresciană a culturii. N-au fost evitate nici influențele din exterior exercitate asupra gînditorului român, înțelese în aspectele lor fundamentale. S. Ghiță și-a dat seama că fără o viziune de ansamblu asupra operei nu e posibilă înțelegerea lui T. Maiorescu. Iar a înțelege, înseamnă a actualiza, a dezvălui, adică, acele elemente vii și viabile, care fac din om și operă un tot, un întreg. Iată, așadar, cîteva din punctele de plecare ale exegezei lui S. Ghiță. Ele își găsesc o reală acoperire în cele zece capitole ale lucrării.

De la primele pagini, autorul avertizează că expunerea sistematică a concepției lui Maiorescu s-a lovit de multe obstacole. Între altele, și acela care pretindea extragerea nemijlocită a ideilor filozofice ale lui Maiorescu din lucrări anume scrise. Pretenția era falsă, deși ea și-a găsit epigoni și în zilele noastre. S. Ghiță înlătură această falsă-problemă, cerîndu-ne să deslușim în creația maioresciană „mai degrabă o direcție de gîndire decît o concepție închegată". Se evită astfel înțelegerea îngustă, profesionalizată, în favoarea unei imagini de sinteză, cuprinzătoare, care acționează în sfera largă a întregii culturi. Motivul acesta obligă pe autor să urmărească acea evoluție istorică a ideilor maioresciene, care s-au consolidat, treptat, într-o concepție proprie. Gîndirea maioresciană nu poate fi deci analizată decît sub semnul *evoluției* și nu dintr-o statuare a ei într-un cadru imobil, legat de începuturile afirmării sale. Chiar dacă nu există momente de cotitură radicală în această gîndire, dominată în anumite perioade de concepția herbartiană, feuerbachiană și kantiană, totuși, arată cu claritate S. Ghiță, „Maiorescu nu s-a închis în orizontul vreunui sistem ci a lăsat porți deschise mai multor idei izvorîte dintr-o vastă cultură filozofică, literară și științifică". Indiferent de perioadele în care se formează, care, la rîndul lor, pot fi divizate în etape succesive, autorul distinge acea notă *specifică* și *originală* a gîndirii lui Maiorescu, care a generat o mișcare de cultură și a contribuit la „autonomizarea filozofiei în cultura românească", într-o formă proprie acesteia.

Întîlnim în cuprinsul lucrării lui S. Ghiță capitole care se referă la statutul filozofiei și la obiectul ei, în concepția lui Maiorescu, alături de concepția sa ontologică și cea antropologică, nedezbătute pînă acum. Ideile acestea sînt cu atît mai valoroase cu cît reliefează orientarea directă a epocii sale. Așa se explică evoluția gînditorului român spre un scientism și un ateism recunoscut. Nici concepția sa antropologică nu se îndepărta de aceeași încredere în capacitatea de cunoaștere a omului și „a posibilităților sale de acțiune". Există chiar concluzii practice în această concepție, care avansează în direcția unui activism social și cultural, reluat și dezvoltat de urmașii lui Maiorescu. În plus, ceea ce dă validitate ideilor sale antro-

pologice ține de locul și rolul acordat subiectului în sfera vieții sociale. Nu întotdeauna egal, acest rol, dar cu finalitate practică, creatoare, după părerea autorului. Prin această idee, S. Ghiță face trecerea la ceea ce el numește : *Filozofia în acțiune: teoria culturii și estetica.*

Desigur, există și în această parte a lucrării o serie de coordonate și principii orientative. Maiorescu ne apare, astfel, ca un îndrumător și organizator al culturii românești moderne. Niciodată nu i s-au putut contesta aceste merite, dar în viziunea lui S. Ghiță ele dobîndesc înțelesuri multiple. Căci discutarea fenomenului românesc de cultură nu se putea desfășura decît prin soluția constructivă care o însoțea. E tocmai ceea ce, după autorul lucrării, a realizat Maiorescu, prin ,,metodologia construcției culturale", care să pornească de la ,,fundamentul dinlăuntru" al culturii. De aceea, în ciuda unui cosmopolitism de care era suspectat mentorul ,,Junimii", el ,,nu urmărea transplantarea culturii occidentale în România, ci crearea unei culturi române moderne originale, capabilă să contribuie la rîndul ei la progresul culturii mondiale... el nu se oprea la suprafață, nu se mulțumea cu traduceri și prelucrări, ci mergea pînă la rădăcina lucrurilor". Hasdeu, considerat, dar și real adversar al lui Maiorescu în sfera teoriei despre cultură, acționa în aceeași direcție. Ar fi meritat o atenție, fie și comparativ, punctele de convergență între cei doi gînditori, căci amîndoi au pornit de la exprimarea convingerii că în construcția unei culturi e nevoie de ,,un fundament solid interior". E adevărat, Hasdeu descoperea tărîmul protoistoriei noastre, în care se încifra o cultură nescrisă milenară, în vreme ce Maiorescu nu avea acea mișcare aperceptivă care să-i permită racordarea ,,fondului sufletesc tradițional" la cerințele timpului. Dorința lui era de a primeni și a direcționa în conformitate cu spiritul civilizației moderne. El orientează mai mult, fără pretenția de a pătrunde în încărcătura de sensuri acumulată de cultura tradițională. De aici rezultă acea acuzare de cosmopolitism, care n-a fost făcută, cum spune autorul, de ,,cei care copiau fără discernămînt formele culturii străine". Dimpotrivă, Hasdeu e un exemplu. Dincolo de asemenea probleme discutabile, lucrarea lui S. Ghiță evaluează ideile de bază ale lui Maiorescu în legătură cu fondul și forma unei culturi, cu accesul la universalitate, cu originalitatea și procesul asimilării valorilor într-o cultură. Într-un fel, toate acestea sînt actuale, cînd e vorba de raportul național-universal în cultură, sau de importanța componentelor culturii, în definirea specificului și a izvoarelor care susțin o cultură. Concepția estetică a lui Maiorescu, cercetată în adîncime de S. Ghiță, ar merita o discuție aparte. Reținem doar sublinierile autorului asupra considerațiilor maioresciene privind unitatea organică dintre rațional și afectiv în definirea frumosului, apoi relația știință-artă, autonomia esteticului, problema personalității și impersonalității în artă, valoarea socială a artei, supuse examenului riguros al autorului.

Lucrarea lui S. Ghiță acoperă o zonă albă, pînă mai ieri, a gîndirii filozofice românești, constituind un model de analiză în profunzime a numeroaselor și multiplelor secvențe din creația unei epoci, care permit reconstituirea obiectivă a operei unui gînditor, în viziunea de ansamblu a culturii și îndeosebi a celei românești. Avem, înainte, așadar, o lucrare de referință continuă despre gîndirea lui T. Maiorescu.

Vasile Vetișanu

Convorbiri literare, *bibliografie*,
Edit. științifică și enciclopedică, București, 1975, 539 p.

Din numeroase puncte de vedere a întocmi o bibliografie a ,,Convorbirilor literare" echivalează cu un act temerar. Este publicația care-și întinde apariția pe o perioadă ce depășește trei sferturi de veac, timp în care și-a schimbat de mai multe ori ideologia, echipa redacțională, formatul, rubricile și hîrtia, tipografia și sediul; pe de altă parte, ,,Convorbiri literare" este revista care a inserat în coloanele și creația literară a lui V. Alecsandri, M. Eminescu, Ion Creangă, Ion Slavici, I. L. Caragiale, stîlpi de boltă ai scrisului beletristic românesc, fapt ce implică răspunderi sporite în redactarea bibliografiei. Publicația ieșeană și, din anul 1885, bucureșteană a cultivat cu precădere literatura, dar și celelalte manifestări culturale, a arătat un susținut interes față de problemele de filologie și istorie, mai cu seamă în perioada directoratului lui Ion Bogdan (1902—1906), apoi față de alte ramuri ale culturii, științele sociale și cele ale naturii, filozofie și educație, artă și agronomie, politică și medicină etc., aspecte eterogene ce ridică, la fel, dificultăți de studiere, sistematizare și încadrare bibliografică.

Prezenta bibliografie este rodul unor străduinţe colective. Este redactată în cadrul serviciului de informare şi documentare al Bibliotecii Centrale Universitare din Bucureşti, de către C. Pompilian şi H. Zalis, indicele de nume alcătuit de M. Sînzianu (utilizînd pe cel vechi) şi C. Pompilian. La definitivarea redacţională a lucrării au colaborat şi Nora Almosnino şi Niculae Gheran din partea celor două edituri mai sus menţionate. Într-un *Cuvînt înainte* se arată principiile metodologice de lucru, obstacolele întîmpinate şi felul cum au fost rezolvate pentru ca bibliografia să poată fi, ceea ce dealtfel îi este şi menirea principală, un util instrument de muncă pentru istoricii literari. ,,Lucrarea noastră încearcă să fie pentru toţi un ghid cît mai prob şi mai complet", se spune în amintita prefaţă, la p. VIII.

Deşi nu tăgăduim imensa cantitate de muncă a alcătuitorilor acestei bibliografii, aspectele pozitive ale lucrării, mai cu seamă cele privitoare la ordonarea şi clasificarea bogatului material, atît de divers, corectarea scăpărilor din indicele vechi, respectarea normelor bibliografice în general, identificarea unor pseudonime, formularea de adnotări care să exprime cît mai fidel conţinutul articolelor care necesitau o asemenea precizare reproducerea unor forme de limbă legate de existenţa ,,Convorbirilor literare" etc., unele observaţii şi completări se impun, mai cu seamă şi pentru faptul că o asemenea lucrare nu se citeşte ca un roman, ea se consultă în vederea întocmirii unor alte cercetări de istoria literară.

Îi lipseşte acestei bibliografii, de la început, un studiu introductiv, de orientare generală, care ar fi trebuit să sublinieze importanţa revistei în cadrul evoluţiei literaturii române. O bibliografie fără un asemenea studiu este numai pe jumătate redactată; avem nenumăraţi specialişti ai perioadei literare respective şi în consecinţă o asemenea lipsă nu este justificată. Redactorii acestei lucrări ar fi putut utiliza experienţa lui V. Fanache sau M. Triteanu, care au inserat în faţa bibliografiilor lor despre ,,Gînd românesc" şi ,,Luceafărul" cîte un temeinic studiu introductiv.

În continuare vom enumera unele scăderi ale bibliografiei şi vom rectifica unele erori. Citarea unor nume de scriitori din perioada interbelică numai cu iniţialele nu e justificată în toate cazurile, de vreme ce în alte bibliografii sau lucrări de istorie literară aceştia sînt identificaţi. Din această cauză se şi face o însemnată confuzie între savantul italienist Alex. Marcu şi poetul Aurel Marin. Istoricului literar îi sînt atribuite la pct. 539, pag. 61, nu mai puţin de şase poezii. Dificultatea provine din faptul că amîndoi sînt citaţi la indicele general de nume cu iniţialele A.M. şi cel puţin pentru poetul Aurel Marin se utilizează un procedeu foarte curios. În cuprinsul indicelui este amintit cu numele întreg dar în paginile bibliografiei la pct. 318, p. 34, cînd i se recenzează de către Dimitrie Danciu volumul *Versuri* (1937) este notat prescurtat A. M., autorii incluzînd cronica în beneficiul lui Alex. Marcu. Potrivit acestui procedeu i se atribuie tot lui Alex. Marcu, la pct. 393, p. 45, volumul de versuri al lui Aurel Marin, *Însemnări de vacanţă*, (1939), recenzat de T. Al. Munteanu. În schimb, la p. 7, cpt. 68, între scriitorii amintiţi într-un articol al lui M. Chirnoagă, numele poetului este citat în întregime. Rezultă de aici că nu există o concordanţă deplină între indicele general de nume şi paginile bibliografiei. Asemenea confuzii se fac şi între N. Cantonieru, prozator, autorul volumului *Întîmplări omeneşti* (Braşov, 1934) şi redactor al revistei ,,Frize" şi N. Cantuniari (1851—1920), la pct. 4528, p. 413. Scriitorul N. M. Condiescu este echivalat cu profesorul de literatură franceză N. N. Condeescu la pct. 1890, p. 194, ultimul nu este nici măcar citat, iar celui dintîi i se transcrie greşit numele, de unde s-a ivit confuzia. Dragoş Protopopescu este trecut în indice la ambele litere, atît la D cît şi la P, de unde iarăşi alte confuzii regretabile. Punctul 518, p. 58, repetă pct. 244, p. 24, adică un necrolog al lui Ion Siugariu închinat poetului George Vaida este înregistrat într-un caz ca articol de critică literară, iar în celălalt ca necrolog — Emil Cioran este notat la pct. 2425, p. 241 cu numele prescurtat E. C. (deşi în revistă, 1934, ian., p. 24 apare cu numele întreg), dar şi în bibliografie la pct. 30, p. 4, atunci cînd se vorbeşte despre *Premiul celor şapte*, i se transcrie în întregime numele. De asemenea lipsă de concordanţă beneficiază şi filozoful Mircea Florian. Constantin-Stelian, colaborator al ,,Convorbirilor literare", este notat de multe ori eronat (pct. 4716, p. 425). Amintim şi un pseudonim care putea fi uşor identificat. În cuprinsul indicelui general de nume, la p. 481, apar iniţialele A.C.T. cu diverse colaborări. El putea fi transcris în paranteză sau altfel cu numele adevărat Alexandru Christian Tell; fiind chiar membru în Comitetul de redacţie al revistei, începînd cu anul 1934, autorul era şi unul dintre stîlpii teoretici ai ,,Criterionului".

Am semnalat doar cîteva inadvertenţe, toate privitoare la literatura română dintre cele două războaie mondiale şi fără a ne opri atenţia amănunţit la fiecare articol şi pagină, numai unele aspecte ce ne-au stat la îndemînă. Sondajul nostru bănuieşte şi alte erori, atît pentru perioada ieşeană a publicaţiei cît şi pentru alte etape. Într-un anumit fel rezultă că nu s-a făcut o revizie finală suficient de exigentă şi e păcat, pentru că foarte greu ne putem închipui că o nouă bibliografie a ,,Convorbirilor literare" ar putea apărea după ce s-a imprimat

aceasta, care oricum ar trebui corectată, ca să poată deveni un util instrument de lucru pentru istoricii literari. O revistă de prestigiul „Convorbirilor literare" ar fi meritat o mai însemnată atenţie.

Nae Antonescu

Octavian Goga în corespondenţă

—Ediţie îngrijită de Daniela Poenaru. Prefaţă de Vasile Netea. Editura Minerva, Bucureşti, 1975, 397 p. (Documente literare).

Publicarea corespondenţei literare are la noi o bogată tradiţie, formată de către N. Iorga, Ilarie Chendi, Petre P. Haneş, I. E. Torouţiu, Gh. Cardaş, Scarlat Struţeanu, Em. Bucuţa ş.a. Ea a fost continuată şi ridicată la o treaptă superioară în ultimele trei decenii printr-o muncă sistematică colectivă şi individuală. Interesul pentru corespondenţa literară nu s-a limitat la aspectul documentar, deşi foarte important, privind viaţa şi ideile scriitorilor, viaţa literară a epocii, relaţiile dintre scriitori, cenaclurile literare, ci a fost extins la aprecierea valorii ei artistice. Această nouă preocupare a fost ilustrată de către istoricul literar Al. Săndulescu în lucrarea *Literatura epistolară*, prima de acest fel apărută în istoriografia noastră literară, prezentînd un deosebit interes teoretic şi istoric (Edit. Minerva, 1972).

În ultimele decenii s-au publicat, total sau parţial, în ediţii critice, fie cataloagele corespondenţei, fie corespondenţa însăşi a scriitorilor consacraţi din trecut: Petru Maior, Eliade, N. Bălcescu, G. Barițiu, Al. Papiu Ilarianu, M. Kogălniceanu, V. Alecsandri, I. Ghica, Al. Odobescu, I. L. Caragiale, Duiliu Zamfirescu, Artur Gorovei, N. Iorga. Dintre scriitorii mai recenţi, aparţinînd secolului al XX-lea, s-a publicat numai corespondenţa lui G. Ibrăileanu, Ioan Bianu, H. Petra-Petrescu, şi Tudor Vianu. Corespondenţa unuia dintre cei mai pasionaţi epistolieri, Octavian Goga, începe abia acum să fie valorificată sistematic. Iniţiativa aparţine cercetătoarei Daniela Poenaru, care a făcut să apară în 1975, în Editura Minerva, un masiv volum de 400 de pagini, cu o prefaţă de Vasile Netea, intitulat *Octavian Goga în corespondenţă*.

Titlul nu exprimă exact conţinutul, căci volumul apărut nu cuprinde întreaga corespondenţă a lui Goga, ci numai o parte, cea de care a putut dispune editoarea din bibliotecile publice, cea apărută pînă acum în presa literară şi cea din colecţiile particulare la care a avut acces. În realitate, corespondenţa lui O. Goga — trimisă sau primită — este mult mai bogată, ea putînd fi cuprinsă abia în cîtva volume, pe care sperăm să le vedem editate în viitorul apropiat.

Vasta corespondenţă a lui Octavian Goga este expresia dinamismului său interior caracteristic, a dragostei şi solidarităţii cu prietenii de generaţie, a identificării lui cu problemele naţionale de bază care-i reclamau efort, prezenţa activă în arena publică, sprijin de acordat şi de primit.

Volumul recent apărut conţine, în prima parte, scrisorile schimbate cu familia, specifice pentru grija care i se purta viitorului poet — pe atunci elev, apoi student la universitatea din Budapesta — ele reflectînd starea materială precară a familiei şi preocuparea de cariera viitoare a acestuia. Ele sînt documente de excepţională valoare în biografia morală a viitorului poet, înfăţişînd atmosfera familială sănătoasă a modeştilor intelectuali ardeleni din epocă, sentimentul de stimă faţă de părinţi, prietenia cu fratele Eugen, afecţiunea pe care i-o purtau, surorile Victoria şi Claudia, prima stinsă din viaţă în 1903, a doua, căsătorită cu Constantin Bucşan, avocat, ziarist şi luptător naţional, prea puţin cunoscut sub ultimele două aspecte.

Cea mai cuprinzătoare parte o formează scrisorile schimbate cu colegii de studii, cu numeroşii lui prieteni, scriitori sau luptători politici pînă în 1919. Cele care depăşesc această dată sînt puţine şi fără interes în raport cu restul corespondenţei, fapt pentru care nu ne vom referi la ele.

Cele mai numeroase şi mai concludente sînt scrisorile trimise sau primite de la contemporanii lui care aparţin istoriei literare, culturale sau politice: Ion Bianu, Virgil Cioflec, Ilarie Chendi, O. Ghibu, G. Ibrăileanu, N. Iorga, I. Lupaş, Iuliu Maniu, Titu Maiorescu, V. Pârvan, C. Stere, Oct. C. Tăslăoanu, Al. Vaida, Aurel Vlaicu, dar şi alţii, mai puţin cunoscuţi, pe care editoarea i-a identificat în mare parte.

Scrisorile apărute nu ne dezvăluie nimic din taina creaţiei poetice a lui Goga, dar sînt semnificative pentru viaţa lui publică, atît de intens trăită, pentru felul cum era privit Goga de către contemporani în tinereţă, stima cu care era înconjurat, prestigiul de poet şi luptător naţional căruia i se cereau sfatul şi nu o dată sprijin material.

Nu mai puţin edificatoare sînt scrisorile în legătură cu activitatea lui Goga în cadrul „Astrei" şi la revista „Ţara noastră" (mai ales scrisoarea lui I. Corbu din Bistriţa, în 1907, p. 186—187) şi cea de la „Luceafărul", dezvăluită în scrisorile lui A. P. Bănuţ, Vasile E. Moldovan, Maria Cunţan şi mai ales Oct. T. Tăslăoanu.

De real interes sînt amănuntele vieţii politice din epocă, relaţiile lui O. Goga cu Partidul Naţional Român, canditatura poetului la alegerile de deputaţi din cercul Chişineu—Arad şi nereuşita sa, care i-a inspirat piesa *Domnul notar*, preocuparea de a se înfiinţa un cotidian la Sibiu, în 1909, de care se simţea nevoia după încetarea, în 1903, a „Tribunei". Apar detalii despre refugiul poetului în Moldova, în cursul primului război mondial, înfiinţarea ziarului „România", plecarea la Paris prin Rusia, în 1917, în vederea conferinţei de pace din 1919.

Corespondenţa confirmă ceea ce am susţinut într-un studiu recent (*Sibiul în biografia lui Octavian Goga*, în „Transilvania" 10/1975), că Goga nu s-a simţit în largul lui în Sibiul din epocă, fiind contrariat în radicalismul lui din tinereţe, de inerţia unui oraş dominat de clerici şi funcţionari mărunţi. În 1907 îi scria lui Ilarie Chendi : „Un lucru e care mă supără. Frate, e grozavă prăpastia între noi tinerii şi scriitorii de gazete de modă veche. Aştia scriu mizerabil. Tot consistorul e la condei, aidoma ălora din banda lui Braşoveanu. Cel puţin ăia ştiu să cînte învîrtita. Nici eu n-am haz dacă nu vii tu (Braşoveanu era un vestit lăutar în epocă, n.n.).

Tot lui Chendi, în 1908 : „Aici atîtea sînt de măturat ! La aceşti oameni mici e atîta murdărie, de céa mai vulgară specie. Nu păcate în stil mare, pentru asta se cere ceva talent, ci mici găinării... Acestea au prins rădăcini în spiritul public, s-a învăţat lumea cu ele şi nici nu se mai socotesc de greşeli ! Cu toate acestea se aşteaptă cu nerăbdare oameni noi. De aceea, mişcarea noastră e primită cu simpatie de cercurile largi" (p. 97—98). Dezacordul persistă şi în 1912, tot către Chendi : „N-am putut să mă duc nicăieri, aici în Sibiul acesta de consistorialişti şi funcţionari e o plictiseală grozavă. Mă simt în el ca un greer închis într-o cutie veche de pălării. Zilele vin şi trec goale, fără mulţumiri, fără izbînzi... Pe urma lor te alegi cu sufletul biruit" (p. 106).

Întreaga corespondenţă e plină de aspecte caracteristice psihologiei lui Goga, mai înzestrat spiritual decît toţi contemporanii lui ardeleni, combativ, radical şi ironic, aspirînd spre mari realizări pe care le considera handicapate de micimea de sulfet a sibienilor oficiali de la „Astra" şi de la Consistor.

Nivelul literar al corespondenţei este variat, în funcţie de personalitatea celor ce scriu. Octavian Goga rămîne în frunte prin stilul său concis şi esenţial, prin logica formulărilor, prin ironia cu care fixează situaţiile, psihologia oamenilor şi mediilor de viaţă. Proza epistolară a lui Goga este, fără îndoială, cea a articolelor şi discursurilor lui, cu excepţia scrisorilor familiale (mai ales către prima soţie, Tani, şi ale acesteia către el), pline de naivităţi şi drăgălăşenii copilăreşti. Aceasta dovedeşte că în afara procesului de creaţie, oamenii mari apar altfel în intimitate. Astfel, Goga era numit de către soţie şi unii prieteni, Vişcu, Tavişcu, Cucu Mamii, Bugu, Tătic, Ribicuţu ş.a.

Alţi exponenţi ai stilului epistolar se afirmă I. Lupaş, D. Ghibu, Oct. C. Tăslăoanu, Ioan Paul, Victoria şi Claudia Goga, Aurelia Goga, mama poetului.

Din atmosfera evocată în scrisori se desprinde starea de sărăcie în care se găsea intelectualitatea românească din Transilvania la începutul secolului. Grija pentru existenţă este dominantă, cererile de bani stăruitoare. Nu o dată, Ilarie Chendi, îi cere lui Goga să-i asigure prelungirea poliţelor sau să-i gireze altele noi. Cazul nu este izolat. Dar generaţia aceea plină de necazuri materiale cultiva cu căldura prietenia şi solidaritatea, era severă cu îndatoririle ei patriotice, curajoasă în lupta pentru eliberarea naţională, în care era angajată.

★

Pentru ceea ce aduce pozitiv această ediţie istoriei literare, sub numeroase aspecte, se cuvine subliniat meritul harnicei editoare care a descoperit, a reprodus şi a încredinţat tiparului aceste sute de scrisori, cu un aparat critic satisfăcător. Meritele ei incontestabile nu vor fi umbrite dacă îi vom semnala unele lipsuri, inevitabile într-o ediţie atît de complexă.

La efortul de a identifica toate persoanele şi instituţiile implicate în scrisori, uneori cu detalii biografice prea extinse, potrivite într-o enciclopedie nu într-o ediţie de texte unde o indicaţie sumară ar fi fost suficientă, remarcăm totuşi lipsa datelor cronologice de bază pentru Ady Endre, S. Mehedinţi, Aron Cotruş, Petre Şpan, I. Ciocîrlan, C. R. Bernhardt

(Adrian Corbul, prieten al lui Goga și V. Eftimiu), I. U. Soricu, pictorul G. Negoșanu, I. I. Lapedatu, Nerva Hodoș, Iuliu Enescu și țăranul răşinărean Dumitru Vidrighin. De asemenea, n-au fost identificate două pseudonime : Othmar (p. 182) care era al poetului Goga și Cezar Baltag, al lui Adrian Corbul (p. 200). Ana C. Odobescu, semnalată nesemnificativ ca nepoată a lui Alex. Odobescu, era mama soției lui Eugen Goga, fratele poetului, iar Elena Odobescu, cumnata lui Eugen Goga.

Față de excesul de detalii și aprecieri asupra unor oameni politici, care se referă la altă epocă decît cea în discuție, contrastează sărăcia de date cu privire la Virgil Cioflec, mare filantrop pentru scriitorii și artiștii din generația lui, colecționar de artă, creatorul galeriei de pictură din Cluj (Luchian)dăruită Universității, autor al unor lucrări despre Luchian (1924) și Grigorescu (1925).

Despre Fanny Seculici se arată exact că a scris ,,Haiducul", dar tot atît de cunoscută este și ,,Pandurul" (Tudor Vladimirescu), nemenționată.

C. Sfetea a fost nu numai cunoscut editor, ci și cumnatul lui G. Coșbuc, avînd ca soție pe sora acestuia.

Detaliile despre biografia lui C. Stere sînt preponderent politice, dar el s-a afirmat mult pe teren literar și cultural, ceea ce ar fi fost mai indicat să știe cititorii acestei cărți.

Iosif Sterca Șuluțiu a fost nu numai jurisconsult, cum se subliniază, ci renumit istoric ardelean și președinte al ,,Astrei" pînă în 1911, cînd a încetat din viață.

Se face confuzia — care persistă și în indicele de nume — între Ioan Rațiu, președintele P.N.R., mort în 1902, și Ioan Rațiu, profesor la Blaj și istoric literar, mort în 1916 (p. 92).

Victor Antonescu, fost ministru de externe, a murit în 1946, nu în 1943 (p. 119).

Nu poate fi vorba de Beaniterul ci de Beamterul (p. 98), nici de Atti Spumanti, ci Astti Spumanti (p, 101), vestitul vin italian.

Nu este explicat faptul că Goga a locuit, în refugiul de la Iași, la profesorul Ioan Paul, fără de care scrisoarea de la p. 13—14 nu este deplin inteligibilă.

Nu este menționat că C. Diamandy a fost ministrul României la Peterburg (p. 15 și 19) ceea ce ar fi lămurit mai bine textele.

Nu poate fi vorba de banca Steiu (p. 302) ci de banca Stern sau Stein.

La p. 227 traducerea din germană este defectuoasă.

La p. 219 nu poate fi decît *manie* nu *nanie*. Greșeală de transcriere sau de tipar.

Adelina Olteanu s-a născut în 1873, nu 1883 (p. 270).

Micile lipsuri semnalate privesc detalii într-o culegere atît de vastă, demult așteptată și foarte utilă.

Definitorie pentru Goga și sugestivă pentru biografii lui viitori — corespondența editată cu atîta rodnică pasiune de către Daniela Poenaru, constituie un izvor cert de referință pentru istoria noastră literară din Transilvania, în primele două decenii ale secolului nostru.

Bucur Țincu

Ricarda Huch, **Romantismul german**

Editura Univers, București, 1974

Din vasta bibliografie germană consacrată mișcării romantice, Editura Univers a ales spre traducere și prezentare în prestigioasa ei colecție ,,Studii" — aceeași în care a apărut și valoroasa sinteză a lui Albert Béguin *Sufletul romantic și visul* epocalele comentarii despre romantism", cum le numește Fritz Martini, ale Ricardei Huch, reunite în volumul *Romantismul german*. Traducerea, ca și o consistentă prefață, le semnează Viorica Nișcov.

Ceea ce pare a domina unghiul de vedere al autoarei este imperativul *continuării, înaintării* programului romanticilor, și va cita în sprijinul său pe Carus : ,,Căci trăsătura esențială a romantismului va rămîne în mod constant absența încheierii, sugestia continuului, a înaintării". Întoarcerea către romantism și concepțiile romantice despre individ, artă, literatură, ca și redescoperirea valorilor mișcării avea menirea, în plină confruntare cu pozitivismul dominator în știință, și prin echivalentele sale, în literatură, să ofere greutatea unei filiații spirituale noului curent care, la sfîrșitul secolului trecut, își proclama ca obiectiv lozinca lui Nietzsche ,,*Umwertung aller Werte*". Școala lui Stefan George revendica ,,arta pentru artă" ca singură deviză a creatorului autentic, iar Ricarda Huch, aflată printre protagoniștii curentului, oferea în romanul apărut în 1893, *Erinnerungen von Ludolf Ursleu dem Jüngeren* contribuția sa literară la noul stil, ce exploata din plin tradițiile romantice. Aplecîn-

du-se asupra romantismului începutului de secol XIX, Ricarda Huch îşi mărturisea de fapt profesiunea de credinţă pentru permanenţa unei spiritualităţi „despărţind viaţa de artă şi plutind deasupra ca o fericită insulă aeriană"; intenţia programatică va fi o dată mai mult revelată de preocuparea de a oferi repere pentru literatura contemporană: „Cu cît ea va fi mai viguroasă, cu atît va izbuti să unească mai strîns lumea dinăuntru de cea din afară, cu atît va interveni în uriaşa maşinărie fără a-şi jertfi frumuseţea utilitarului, misterele calculelor prozaice". Poziţia specială pe care o ocupă cartea Ricardei Huch între alte contribuţii fundamentale la studiul romantismului german este tocmai un rezultat al efortului autoarei de a regăsi în edificiul teoriilor romantice articulaţii ale propriei metode de investigare a istoriei literare, cu alte cuvinte, de a oferi un model de exegeză pe măsura şi în spiritul epocii cercetate.

Un fapt este evident, şi acesta poate fi pus fără dubiu pe seama întrepătrunderii dintre preocuparea pentru istoria în respectul documentelor, dintre erudiţie, ca primordială calitate solicitată unui studiu eminamente istorico-filologic, şi fantezia proprie „meseriei" scriitoriceşti. Este poate necesar să accentuăm în mod special asupra acestui aspect: Ricarda Huch abordează mişcarea romantică germană cu aparenta detaşare dată de ostentativa neatîrnare faţă de orice tipare, mai mult sau mai puţin, restrictive, ale exegezei. Textele reunite în volum ar putea constitui — şi publicate în periodice, au şi constituit — bucăţi separate, a căror dezasamblare nu dăunează întregului. Ea pune alături investigaţii psihologice, cercetări ale unor teme şi motive predilecte, consideraţii de poetică şi stil, reconstituiri ale unor medii culturale, elemente biografice, preferînd asemenea mozaicare oricărei sistematizări didacticiste.

Dar această aparentă dezordine conţine, dincolo de neastîmpărul creatorului nemulţumit de aceea ce-i oferă documentele, tentat să adauge, să recreeze, să mistifice chiar în folosul acelei imagini totalizante pe care intenţionează s-o prezinte cititorului, şi un miez programatic. „Revolta împotriva pozitivismului", cum numea Wellek refuzul de a mai considera literatura doar ca expresie a unor realităţi extrinseci: mediu, societate, biografie, naţiune, istorie, s-a concretizat în acea nouă direcţie denumită „Geistesgeschichte", alăturare naţională între atemporalitatea şi permanenţa spiritului şi relativitatea istorică. Ricarda Huch îl urma pe Dilthey şi pe discipolii acestuia, care propuneau „o poetică adevărată..., ale cărei noţiuni şi propoziţii să rezulte din îngemănarea cercetării istorice cu studiul general al naturii umane"; căci, după ei, în natura activităţii spirituale... urmează legi pe care doar viaţa spiritului le stăpîneşte" (Wilhelm Dilthey, *Einleitung in die Geisteswissenschaften*). Istoriei literaturii şi culturii li se substituiau o „istorie a spiritului", unde resorturile istorice reale, expresie a dezvoltării sociale, vor fi treptat înlocuite şi apoi cu totul ignorate.

Ricarda Huch se va lăsa absorbită de disocierea liniilor de forţă romantice utile noii şcoli. Este adevărat că una din ideile de bază ale lui Dilthey, şi anume cea cu privire la unitatea tuturor obiectivărilor spiritului, o găsim formulată de Schlegel la anul 1800 în „*Athenäum*": „Filosofia şi poezia..., cele mai înalte puteri ale omului, se înlănţuie, pentru ca în veşnică şi reciprocă lămurire, să încurajeze şi să educe". Severă cu veacul al XIX-lea, care „s-a depărtat nesocotit şi nerecunoscător" de învăţătura şi ideile „naşilor" săi romantici, autoarea apela la noul secol, „nou judecător", dator cu un „verdict" ctitorilor de la „*Athenäum*". Căci aspiraţia către sinteză, către totalitate, către întreg, noţiuni scumpe lui Dilthey, Ricarda Huch o descoperea la romantici: „Această poezie, care pe culmea ei cea mai înaltă se identifică cu ştiinţa, este poezia romantică, universală, în devenire, poezia poeziei"; „întregul este un organism şi fiecare din părţile sale îi reproduce imaginea, îi poartă trăsăturile, fiecare verigă a lumii este legată de ea ca degetul omului de trupul său şi iarăşi, ca omul însuşi de pămînt... Dacă lumea este un organism coerent, atunci influenţele cele mai extraordinare ale unui întreg viu asupra altuia ori asupra uneia din părţile sale — sau invers, influenţele părţii asupra întregului, totul fiind parte, cît şi întreg — nu numai că se pot explica astfel, dar se cer, în consecinţă, chiar postulate ca atare". Totalitatea operei va constitui un element al totalităţii lumii spiritului; nici o legătură cu realitatea, *mimesis* nu există pentru *Geistesgeschichte*, care admite doar creaţia, produs metafizic şi iraţional. Un punct de sprijin va găsi Ricarda Huch şi de această dată în istoria romanticilor: „Concepţia despre lume pe care o proclamă *Athenäum*-ul este un idealism maiestuos. Se trece în paginile sale cu superbă nepăsare peste toate lucrurile exterioare care par importante majorităţii oamenilor şi care o preocupă, sau se scoate la iveală tocmai esenţa lucrurilor, înstrăinînd astfel cotidianul de adoratorii săi şi urcîndu-l pe o treaptă superioară". Nota la romanticii din Jena „lipsa a ceea ce se cheamă patriotism", concluzionînd mai tîrziu că „apolitice... firile romantice erau incontestabil. întocmirea exterioară a vieţii, că era vorba de familie, de societate, de stat, îi interesa mai puţin pe ei, care priveau omul în primul rînd ca pe o fiinţă lăuntrică, de raportat la eternitate şi la infinit. Nu aveau vocaţia acţiunii". „Iubirea fierbinte faţă de fiinţa germană" va însemna pentru romantici mai curînd o manifestare a aderenţei la o permanenţă spirituală. De aceea îl va aprecia Ricarda Huch pe istoricul Görres, ce „exploatează în folosul istoriei legenda, cronica, orice fel de tradiţie, convins că misterele îşi au rădăcina atît în conştient, cît şi în in-

conștient''. Însăși istoria Ricardei Huch este compusă înafara regulilor tradiționale, impuse de școala obiectivistă a lui Ranke, preferînd libertatea, în fond arbitrară, a subiectivismului absolut al reconstituirii, în sensul faimoaselor cuvinte ale biografului și discipolului lui Nietzsche, Ernst Bertram : ,,Știința istoriei este mitologia''.

Identificăm în *Romantismul german* al Ricardei Huch toate coordonatele a ceea ce s-a numit ,,die geistesgeschichtliche Methode'' : aversiunea pentru minuția biografică — și vom citi un eseu despre Novalis în care elementul biografic este redus la doar cîteva date esențiale —, intuiția sintetizantă în locul analizei raționale, logice, a pozitivismului, înțelegerea (*Verstehen*) și trăirea (*Erlebnis*) în locul descripției și explicației cauzale, sugestii pentru acea ,,știință a geografiei literare'' inaugurată mai tîrziu de Josef Nadler în *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*. Tot aici autoarea va prefigura preocuparea lui Rudolf Unger pentru istoria literaturii ca istorie a marilor probleme ale spiritului uman : religie, natură, om, dragoste, moarte etc, ca și unele considerații ale lui Dilthey cu privire la esențializarea către simbol a operei literare.

Nu vom reveni asupra modalității de investigare a tipologiei romantice, analizată cu deosebită pertinență de Viorica Nișcov în prefață, de unde a rezultat dealtfel cu deosebită claritate și relația dintre filozofia și structura psihologică a romanticilor. Vom constata cu încîntare acurateței deosebită a traducerii din limba germană, fluiditatea și cursivitatea versiunii românești, care, sîntem siguri, reprezintă un echivalent demn de original. Traducerea cărților despre romantismul german ale Ricardei Huch întregește fericit imaginea cititorului român asupra unui moment fundamental al istoriei literaturii europene și luminează totodată interesante aspecte ale epocii în care scriitoarea le-a conceput.

Andrei Corbea

*Jurnalul scriitorului „pus în cauză" de posteritatea critică**

Publicarea, în ultima vreme a mai multor jurnale intime ale scriitorilor români — de la Titu Maiorescu la Gala Galaction —, ca și reacția fără posibilitate de replică, în două ,,breviare'', ale criticului Șerban Cioculescu[1] ,,pus în cauză de Camil Petrescu'', la care se adaugă traducerile similare din Stendhal, Dostoievski, Tolstoi, Gide ș.a. readuce în atenție un ,,gen literar'' îndelung controversat, niciodată îndeajuns de înțeles.

Încă din 1937, dar și în alte ocazii, G. Călinescu a fost poate cel mai fervent, la noi, în a-și exprima neîncrederea în însemnările intime ale scriitorilor, considerîndu-le ,,literatură pentru posteritate'', semnificative eventual sub unghiul experienței artistice, ,,ineficiente'' ca realitate primară, în orice caz, ,,principial nesincere''.

Analiza comparativă a cîtorva jurnale care reflectă o aceeași perioadă, cam același mediu social, cu date comunicante sigure, coroborarea cu alte reflectări — corespondență, publicistică etc. întărește convingerea că jurnalul unui scriitor este poate cel mai hibrid gen literar, totdeauna inegal, oscilînd încontinuu între adevărul individual, singular, caduc și verosimilul general-uman, semnificativ, peren. A măsura bine distanța față de o extremă sau de alta, a distinge finalități deosebite în cele două planuri, în fine, a încerca o separație, măcar pentru momentul analizei, extrem de dificilă între *om* și *artist*, este datoria criticii, mai mult decît a cititorului obișnuit — care are curiozitatea nedefinită, atît pentru experiența singulară, cît și pentru viața unui erou... Altfel, orice interpretare este, dacă nu nedreaptă, în cel mai bun caz neînțelegătoare. ,,*N-aș fi crezut însă că bietul om* a fost bîntuit ani de zile, *cum ne revelează jurnalul*, de gîndul sinuciderii... *Nici nu-mi închipuiam* că s-a resimțit multă vreme de sărăcie... *Nu-mi puteam închipui...*, deși am avut un indiciu, *peste care trecusem cam ușor*'' — glosează uimit criticul Șerban Cioculescu (sublinierile și abrevierile îmi aparțin !) notele zilnice ale prietenului său Camil Petrescu — ,,romancier complet''. Scrie în jurnal

---

* Camil Petrescu, *Note zilnice (1927—1940)*, text stabilit, note, comentarii, indice de nume și prefață de Mircea Zaciu, Edit. Cartea Românească, București, 1975 ; Octav Șuluțiu, *Jurnal*, ediție îngrijită, prefațată și adnotată de Nicolae Florescu, Edit. Dacia, Cluj-Napoca, 1975.

[1] Șerban Cioculescu, *Pus în cauză de Camil Petrescu...*, ,,România literară'', an. IX, nr. 3 (15 ianuarie) și 4 (22 ianuarie)1976.

Camil Petrescu cum că criticul îl lăuda oral mai mult decît în cronici? ! ,,Absolut inexact !'' îi replică acesta citind din respectiva cronică apărută cu trei ani înaintea reacției romancierului. Se arată scriitorul neîncrezător-ironic în lipsa de bani (momentană ! aflăm acum) a prietenului critic literar al ,,R.F.R.'', al ,,Adevărului'', profesor și fost inspector școlar? ! Acesta restabilește adevărul : ,,foarte interesant, desigur, dar nu la obiect'' ! ... Și exemplele se pot înmulți, căci ele nu sînt unicele inexactități cuprinse în notele zilnice ale lui Camil Petrescu. Mircea Zaciu, excelentul editor și exemplarul comentator, ne atrage atenția că și judecata severă aplicată lui Pompiliu Constantinescu este exagerată, dîndu-ne extrase din cronica incriminată (p. 193) ; la fel, unele injurii pretinse în jurnal nu se află în ziarele respective (p. 171) ; presupunerile lui Camil despre interesul (!) lui Sextil Puşcariu în susținerea lui Blaga sînt neinformate (p. 194) ; unele știri nu corespund cu recente ,,contrafaceri memorialistice'' (p. 183) etc. Își pierde, în acest caz, jurnalul lui Camil Petrescu orice valoare de documentare? ! Nu, dacă acceptăm ideea că jurnalul unui scriitor poate fi un document substanțial în primul rînd pentru personalitatea sa și, în al doilea rînd, cel mult, pentru o epocă *văzută, simțită, gîndită*, de un ,,erou'', de un personaj ,,real'', aproape fictiv însă — cum se va rememora scriitorul însuși într-o postfață din 1957 : ,,excesiv din pricina tinereții'', trăind într-o ,,crîncenă înfrigurare lucidă (cu)nevoia intensă și naivă de comuniune, ale tînărului puțin căpiat care se ciocnea îndîrjit cu întreaga lume''.

De aceea, esențial pentru interpretarea unui jurnal intim al unui scriitor, al unui artist, este, înainte de orice, înțelegerea adîncă, unică, a funcționalității sale originare. Precizînd că ,,aceste pagini nu sînt un jurnal obiectiv'', Camil Petrescu vrea să-l constituie într-un ,,dosar de mărturii, evident subiective, cu dorința intimă de a repara imaginea pe care și-o fac și și-o vor face oamenii despre mine'' (p. 128). Iar mai tîrziu, revine : ,,Scriu cu o silă imensă acest jurnal'' ; dar va continua totuși această ,,pledoarie necesară, pentru ca să nu fiu desfigurat de neînțelegerea celor din jurul meu'' (p. 139). Sinceritatea scriitorului poate trece drept naivitate. Dar raționea lui de a fi se întemeiază pe convingerea că opera sa va fi proba hotărîtoare care va cîștiga pentru sine procesul în posteritate ; și atunci neuitarea se poate uniciza în *adevăr*. Nu mai rămîne decît ca acest adevăr să aibă și forma concretă de *real*. Iar lucidul scriitor nu pregetă să dea detalii încărcate de sens, să facă portrete sesizante, să nareze captivant, să extragă semnificații — în fond, așadar, să facă creație epică în toată regula, ca în ,,discuția cu Pisani la ,,Argus'' (p. 124 urm.) sau în ,,explicația'' prieteniei sale cu Carol Grümberg (p. 132 urm.), adevărate episoade de roman. În acest plan, evident, orice ,,corecție'' a realității cade alături. Și tot așa, orice omisiune editorială (nume, date, fapte) este o eroare substanțială care diminuează *valoarea de creație a jurnalului*. Desigur, și însemnările lui Camil Petrescu, și jurnalul lui Octav Șuluțiu, ca și altele, ne revelează o diversitate de mobiluri primare, surprinzătoare finalități. Camil voia să-și sondeze și să-și analizeze (pentru a se vindeca !) teama de ,,ridicolul imens de a fi un geniu'' (p. 91) ; sau să ne informeze — micile farse ale istoriei ! — că mult aplaudatul discurs al lui Apostol Zamfir la sărbătorirea lui Iorga fusese scris de el, Camil, de care istoricul nu pomenea o vorbă în memoriile sale... Octav Șuluțiu, tînăr, singur, bolnav și sărac să consumă în lecturi și în scrierea foiletoanelor : ,,Îndeplinesc viața ca pe o funcție fiziologică oarecare. Citesc așa cum dorm și scriu cum mănînc'' (p. 195) ; obsesia netrăirii îl apasă : ,,Acuzație de livresc? Aș vrea să întreb, pe acei care acuză, întrucît au trăit mai intens și cînd și cum, decît atunci cînd au trăit într-o carte cufundați'' (p. 162) ; jurnalul devine astfel o necesitate a dilatării vieții proprii, o mărturie a existenței firave care își ia revanșa prin concentrare și diversitate — consemnînd cărți citite, recitite, conferințe ascultate, spectacole, expoziții văzute, concerte care-l încîntă, convorbiri cu rarii prieteni, apoi și cu cunoscuți, șezători literare, conferințe la care asistă, cenaclului, premii literare, cursuri universitare, înmormîntări, premiere teatrale, filme etc. Caietul intim mai este și un prieten răbdător dar sever, care îi înregistrează ambițiile și planurile și-l obligă astfel. Sub toate simțim însă spaima în fața sfîrșitului prematur, ,,obsesia morții și gîndul că mîine nu vei mai fi (Cum va fi atunci?)'' (p. 235). Sigur că pînă la un punct, la Șuluțiu, jurnalul are și un rol terapeutic defulatoriu, cum Camil Petrescu ținea, separat, și un jurnal medical, dată fiind infirmitatea sa cu implicații psihologice. La ambii, ca și la atîția alți scriitori, jurnalul mai cuprinde și agenda calculelor materiale totdeauna în debit, amănunte interesante pentru geneza operelor proprii, sau date nebănuite de istorie literară, socială, politică. Dar, de la informația seacă și exactă la simțirea subiectivă și denaturată, orice însemnare intimă a scriitorului nu-și capătă adevărata valoare sau semnificație decît dacă e *citită* în cheia unică a personalității respective, în sistemul unitar al operei.

În acest sens, Mircea Zaciu remarcă subtilul paralelism dintre devenirea celui ce scrie jurnalul și ,,graficul psihologic al evoluției lui Ștefan Gheorghidiu de la obsesia egotistă a propriei suferințe către acceptarea unei ,,integrări'' care, eliberîndu-l aparent de povara destinului individual, îl confrunta cu marea dramă a colectivității prinse în arcanele Istoriei''

(p. 9). În fapt, deci, jurnalul camilpetrescian trebuie completat cu „cronicile de război" din „R.F.R." (oct. 1939—oct. 1940) — „condeiul nostru însemna un memento întunecat și crispat ca o viperă neagră într-un strat de flori învolte" — ; cu acele concentrate maxime *Puncte de reper* din 1942 („R.F.R." — martie); cu incisivele tablete *Cascada prejudecăților* din 1945—1946 (publicate în „Lumea" lui G. Călinescu); cu confesiunea potolită și corectivă din amintita postfață la volumul de *Versuri* din 1957 — *Început de toamnă pe Cumpătul*... Note intime sau variate forme publicistice umplu astfel spațiile lăsate de operă, împlinind o creație continuă. Și cu toate acestea a putut părea „curios" că „momentele *constructive* din biografia eroului (!) sînt cu totul absente", că „jurnalul eludează succesul din 1930 și din 1933 al romanelor, bucuriile sau relaxările călătoriilor (la Paris, la Constantinopole), ca și desfătările estivale la țărmul mării, împlinirile de sentiment în prietenie și dragoste" (M. Zaciu, p. 14). „Eroul" era însă un artist în luptă cu lumea și cu universul înform pentru care „fericirea omului, aici pe pămînt, nu-i decît o stare negativă" — cum scria confesivul total J. J. Rousseau, lupta singură fiind creatoare și scut demn în posteritate.

Marcel Duță

Reymont, Z dziejów recepcji twórczości (Reymont, **Din istoricul receptării creației**), Varșovia, 1975, 418 p.

Lucrările numeroase care au apărut despre opera remarcabilului scriitor polonez, Władysław Stanisław Reymont, laureat al premiului Nobel în anul 1924, au abordat probleme dintre cele mai variate, începînd de la analiza ideatică, de conținut a acesteia, continuînd cu încercări de încadrare în contextul literar general, pînă la interpretări de ordin structural și stilistic.

Volumul *REYMONT, Din istoricul receptării creației*, apărut în anul 1975, cînd a avut loc comemorarea a cincizeci de ani de la moartea scriitorului, cuprinde, în genere, cele mai semnificative studii referitoare la modalitățile de receptare a operei acestuia în țară și în străinătate, avînd drept scop înviorarea cercetărilor și interpretărilor în continuare.

Încadrarea lucrărilor în cele patru părți ni se pare potrivită, dacă avem în vedere criteriul de la care credem că a pornit Barbara Kocówna, sub îngrijirea căreia a fost elaborat studiul respectiv, și anume acela de a urmări o anumită evoluție logică în procesul de cercetare: (I) articole din care să reiasă profilul biografic al scriitorului, (II) lucrări cu caracter de sinteză (III) lucrări referitoare la opere concrete și (IV) lucrări care prezintă ecoul scriitorului în afara granițelor țării. Evident, o asemenea succesiune poate fi schimbată dacă ne gîndim că unele lucrări de analiză a nuvelelor și romanelor cuprind și date biografice, iar cele de receptare nu pot să existe decît în legătură cu fenomenul literar concret. Dealtfel, în introducere, Barbara Kocówna sugerează că multe dintre studiile prezente, deși încadrate în părți diferite, de multe ori se completează reciproc, atunci cînd aduc în discuție probleme similare sau identice.

Reymont aparține scriitorilor mari care reușesc să creeze opere complexe, bogate în semnificații de natură filozofică, psihologică și socială. Universul lui artistic poartă amprenta vizibilă a unui viguros talent. În fața unor asemenea opere, posibilitățile interpretative din domeniul cercetării literare sporesc, vizînd aspecte dintre cele mai variate. Nu trebuie să ne mirăm așadar de eterogenitatea și diversitatea tematică a studiilor prezente, care, luate la un loc, se întrunesc în efortul comun de a pătrunde cît mai profund în esența operei marelui romancier.

Fără a respecta ordinea prezentării lor în volum, vom încerca să semnalăm cîteva aspecte care ni s-au părut foarte interesante. Astfel, încă de la început, atenția criticii literare s-a îndreptat spre metoda de creație a scriitorului, căutîndu-se stabilirea trăsăturilor ei definitorii.

Printre primii critici literari care au observat individualitatea artistică pregnantă a lui Wł. Reymont se află Adam Grzymala-Siedlecki. Studiul său reprezintă, dealtfel, introducerea la prima ediție a scrierilor romancierului, inițiată încă în timpul vieții acestuia, în anul 1921. Autorul relevă în primul rînd simțul realității foarte dezvoltat al scriitorului, forța

şi plasticitatea în expunere, observaţia pătrunzătoare, întotdeauna realistă, bogăţia fenomenului vieţii care respiră în paginile cărţilor sale. Reymont uneşte în sine vigoarea realismului cu suflul epic, creînd o epopee modernă „pînă la ultima ei fibră" (Siedlecki se referă la romanul *Ţăranii*). El este, în primul rînd, un scriitor al energiei. Aşadar, realismul ca trăsătură definitorie a scrisului reymontian este subliniat chiar de la început. Pe aceeaşi linie în consideraţiile sale critice merge criticul şi istoricul literar K. Wyka, încercînd o nouă interpretare a romanelor *Comedianta* şi *Frămîntări*, pornind de la analiza textului. Spre deosebire de J. Lorentowicz, care-i reproşa lui Reymont discrepanţa dintre conţinut şi formă, defecte în compoziţie, lipsa de cizelare a stilului, Wyka demonstrează nivelul corespunzător al acestor două opere, care din punct de vedere artistic şi ideatic, nu se depărtează mult de cel al *Ţăranilor*. În comparaţie cu Lorentowicz, Wyka reuşeşte să dea personajului central „Janka Ortowska, o interpretare mult mai apropiată de intenţia artistică a scriitorului, ajungînd la concluzia că cele două romane reprezintă un exemplu de opere rar întîlnit în literatura polonă în privinţa forţei adevărului şi realismului. Realismul lui Reymont atinge aici trăsături nenaturaliste, termenul de naturalism fiind prea restrîns. Spre deosebire de Julian Krzyzanowski, autorul primei monografii despre Reymont, care consideră că primele nuvele ale scriitorului au apărut în manieră naturalistă, avîndu-i ca exemple pe Zola şi Maupassant, Wyka îşi exprimă scepticismul faţă de legăturile nemijlocite ale lui Reymont cu doctrina naturalistă. „Ar trebui mai întîi să ştim afirmă Wyka — ce putea el să cunoască într-adevăr din opera lui Zola şi Maupassant, cînd a creat nuvelele *Moartea*, *Judecata* sau *Căţeaua*, şi abia apoi să vorbim despre naturalismul său". Adăugăm că această îndoială a fost lămurită de studii ulterioare care au demonstrat buna orientare a romancierului polonez în literatura naturalistă şi chiar alegerea naturalismului de către el în prima fază a creaţiei ca singura cale a progresului în literatură. Reymont intenţiona să prezinte „realitatea aşa cum este, şi nu aşa cum trebuie să fie", ceea ce era în deplină concordanţă cu postulatele programului naturalist Wyka consideră însă că cele dintîi nuvele au fost scrise în spiritul observării şi al învăţăturii la şcoala aspră a vieţii. „Realitatea nu poate fi închisă în nici o schemă — afirmă criticul — şi deci nici în cea naturalistă". Trăsătura specifică a realismului lui Reymont constă în capacitatea lui de a crea oameni adevăraţi, personaje autentice. În aceeaşi direcţie merge şi J. Z. Jakubowski atunci cînd îl încadrează pe autorul *Pămîntului făgăduinţei* în rîndul marilor realişti legaţi de „tradiţia din secolul al XIX-lea a romanului social şi de moravuri, cu acţiune complexă, întesată de o multitudine de elemente reale". Reymont este definit, în primul rînd, ca scriitor al concretului.

Pe de altă parte, pornind de la dezideratele programului şi ale poeticii naturaliste, unii cercetători văd o strînsă legătură între opera lui Reymont şi curentul literar dominant la sfîrşitul secolului al XIX-lea. După opinia remarcabilului critic S. Kotaczkowski, romanele *Comedianta* şi *Frămîntări* reprezintă ultima verigă a creaţiei spontane, dinamice, dinaintea *Ţăranilor* — operă în care Reymont a trebuit să se subordoneze construcţiei planificate, postulatelor formale ale epopeii. Setea adîncă de mişcare, foamea de mari spaţii ale vieţii, aviditatea de impresii, dinamismul prezent peste tot, încît este imposibil să-ţi imaginezi lucrurile prezentate în stare de repaus — iată ce l-a determinat pe Kolaczkowski să-l numească pe Reymont „cel mai mare scriitor polonez impresionist".

Mulţi cercetători au relevat însă lipsa de armonie în planul compoziţiei, al liniilor arhitectonice ale operelor. Prezenţa numeroaselor scene bine reproduse, cu un acut simţ al observaţiei, dar care, uneori nu se încheagă între ele, fiind lipsite de continuitate, este un exemplu în acest sens. Uneori — scrie I. Matuszewski — se pare că nu autorul domină fenomenele, ci fenomenele îl domină pe autor. Mai ales în romanul *Pămîntul făgăduinţei*". Interesant în acest sens ni se pare studiul semnat de Jan Detko (*Naturalismul lui Reymont*) În creaţia lui Reymont nu se simte crearea lumii şi subordonarea ei postulatelor apriorice. Rolul scriitorului se limitează la observarea permanentă a lumii, la înregistrarea fenomenelor în *statu nascendi*, în continuă schimbare şi transformare. Această situaţie este caracteristică pentru opera lui Reymont, determină construcţia artistică deschisă a romanelor. Lucrul acesta, Detko îl explică datorită faptului că încearcă să localizeze opera în cadrul tendinţelor filozofice-estetice generale ale epocii şi timpului în care ea a fost creată.

Merită să subliniem, de asemenea, studiul *Reymont în românește*, semnat de Stan Velea, studiu care face parte din volumul monografic *Reymont* al autorului menţionat (Bucureşti, 1966). Considerăm această monografie o contribuţie de o reală valoare la interpretarea şi cunoaşterea operei lui Reymont. Editarea unor volume de genul celui prezentat este foarte utilă şi interesantă, deoarece ajută, în primul rînd, la înţelegerea ecoului operei scriitorului nu numai în ţară, dar şi în străinătate, iar în al doilea rînd prin confruntarea variatelor puncte de vedere, permite reliefarea specificului acesteia.

Constantin Geambaşu

Max Lüthi, **Das Volksmärchen als Dichtung,** Düsseldorf-Köln, 1975, 223 p,

Cartea cunoscutului folclorist elveţian Max Lüthi, profesor la Universitatea din Zürich şi autor al unor lucrări devenite clasice în materie (*Das europäische Volksmärchen*, 1960, *Volksmärchen und Volkssage*, 1961), deschide noua serie de „studii asupra povestirilor populare" pe care a inaugurat-o editura Diederichs sub auspiciile profesorilor F. Karlinger şi K. Schier; este o foarte interesantă lucrare dedicată cercetării structurii povestirilor populare cu caracter fabulos (basmelor), din unghiul esteticii antropologice. Punctul de plecare, enunţat de autor într-un scurt *Einleitung*, este dorinţa de a studia „povestirile în sine, nici fundalul lor cultural sau economic, nici situaţia istorică din care au luat naştere, nici procedeele de comunicare, « performanţa », contextul povestirii şi cadrul său exterior, ci numai basmele în sine, creaţia deci, care îşi exercită efectul lor fascinant de sute şi poate de mii de ani" (p. 7—8). Evident, ca toate punctele de vedere teoretice, şi această afirmaţie are un sens polemic implicit, ea însemnînd nu renunţarea definitivă la ideea determinării istorico-sociale a folclorului, ci dorinţa de a degaja studiul actului „creator" — exteriorizarea modelului implicit în rostirea povestitorului — de tutela factorilor exteriori, în încercarea de a ajunge la o „estetică" descriptivă a basmului şi nu la o istorie culturală a sa.

Încercarea este cu atît mai interesantă pentru noi cu cît cititorul o va raporta inevitabil la lucrarea lui Călinescu (*Estetica basmului*, 1957—1958) care nu urmărea în esenţă altceva; cartea profesorului elveţian beneficiază însă de avantajul unei îndelungate cercetări a folclorului european şi afro-asiatic, ceea ce duce nu numai la o mai mare varietate a faptelor invocate ci şi la o mai mare abstractizare a conceptelor şi, deci, a discuţiei. Dacă G. Călinescu urmăreşte evoluţia principalelor tipuri de personaje ale basmelor (păsări, animale, simboluri meteorologice, năzdrăvani etc.), autorul cărţii de faţă este interesat mai degrabă de mecanismul îmbinării elementelor componente ale basmului şi de rolul funcţional al structurilor sale. Cartea are cinci părţi, studiind, respectiv, *Frumuseţea şi şocul frumuseţii* (ideea frumuseţii ca principiu motor al acţiunii determinante), *Stil şi compoziţie*, capitol care discută formulele introductive, de relaţie, grupurile numerice consacrate (patruzeci de hoţi, trei fraţi etc.), structura compoziţiei (după modelul lui Propp), caracterul perfect sau imperfect al personajelor, respectiv ideea perfectibilităţii, stabilitatea şi dinamica povestirii, *Mijloacele tehnice şi rezultatele artistice* (repetiţia şi variaţia, contrastul, extremele, principiul economiei artistice şi cel al „risipei" artistice), *Jocul motivelor şi al temelor* şi *Imaginea omului*, totul completat cu o *Anexă* cuprinzînd nişte „lămuriri" (Erläuterungen) explicînd atît abrevierile folosite în text, cît şi numele proprii şi vocabularul mai mult sau mai puţin specializat al domeniului (*etiologie, hipotaxă, motiv, tip*, dar şi *estetică, anistoric, antropologie*).

Foarte bogată în substanţă şi valorificînd o îndelungată experienţă teoretică, lucrarea pune la contribuţie şi domeniul românesc; sînt folosite unele din studiile lui Mircea Eliade, F. Karlinger, M. Pop, basmele româneşti din colecţia *Märchen der Weltliteratur*, nu însă şi culegerile publicate în germană de Schott, Obert, *Catalogul* lui Schullerus, precum şi studiile mai recente ale folcloriştilor români (mă gîndesc în primul rînd la *Stereotipia basmului* a lui R. Roşianu, Bucureşti, 1973). Cartea merită însă o discuţie mai amplă; sistematizarea materialului, deşi nu urmăreşte decît în subsidiar o împărţire structurală a basmului ca ansamblu de invariante, oferă cercetătorului numeroase sugestii privind analiza acestuia dintr-un punct de vedere formal, ca o verigă necesară unei considerări estetice lipsite de prejudecăţi.

Mircea Anghelescu

Cîntarea lui Roland, tradusă şi prefaţată de E. Tănase Editura Univers, 1974

Cîntarea lui Roland este o operă literară a cărei literaturitate se materializează la nivelul francezei arhaice. Dacă, de pildă, raportăm specificul interferenţei dintre literar şi lingvistic produsă la nivelul acestei limbi, la modul în care se interferează ele în franceza modernă, putem descoperi noi valori literare şi, fără a neglija materialitatea limbii, putem demonstra perenitatea operei, viaţa ei, transformarea ei.

Dispunînd de o versiune românească, putem vorbi de mereu alte noi valori care o fac viabilă, comparînd modul specific în care funcţionează unităţile poetice în româna modernă la nivelul textului în cauză cu modul specific în care ele funcţionează în cadrul francezei arhaice şi folosindu-ne de versiunile în franceza modernă.

În aceste condiţii, textul original dobîndeşte în timp o rezonanţă aparte prin păstrarea unor elemente arhaice datorate contextului epocii. Această valoare unică dobîndită în timp prin transformarea structurilor lingvistice şi poetice se pierde într-o traducere modernă. Sugestia e compensată de alte valori, prin adecvarea textului la un limbaj poetic nou, depozitar al unor acumulări culturale.

Faţă de limba franceză modernă, franceza veche, mai ales cea arhaică este încă sintetică. Diferenţele între cazul subiect şi cazul regim, diferenţele mult mai marcate decît astăzi între genuri, extrema iregularitate a flexiunii verbale — rezultat al profundelor mutaţii fonetice, sintaxa laxă şi lipsa locuţiunilor conjuncţionale şi circumstanţiale, ordinea mult mai liberă a cuvintelor îi dau o fizionomie cu totul deosebită de franceza modernă, Înfăţişarea frazei şi structura versului răspund însă unui semnificat propriu care se defineşte prin apropierea de concret. În condiţiile pe care le-am menţionat, limba însăşi e departe de gradul remarcabil de abstractizare al francezei moderne şi se manifestă prin fluctuaţiile ei ca o limbă esenţialmente poetică. De aceea, reguli clasice sau căutări de stil ca acelea ce caracterizează poezia franceză începînd cu a doua jumătate a secolului al XIX-lea (cînd abstractizarea şi normalizarea limbii obligă la nerespectarea normelor situînd limbajul poetic adesea la antipodul celui reglementat de gramatici, printr-o instabilitate voită nu numai că nu sînt posibile, dar nici nu s-ar fi justificat. Lexicul se remarcă, firește, printr-o simţitoare lipsă de cuvinte abstracte. Prima teză creează atmosfera unei epoci războinice transmise baladesc:

Carles li Reis nostre emperere magnes
Set anz tuz pleins ad estet en Espaigne;
Tresqu'en la mer conquist la terre altaigne.
N'i ad castel ki devant lui remaignet;
Murs ne citat n'i est remas a fraindre
Fors Sarraguce, k'est en une montaigne.

Ordinea liberă din primul vers opune versul celui care, în franceza modernă, poate deveni *Le roi Charles notre grand empereur*, vers care îşi poate schimba structura doar prin violarea unor norme prestabilite. Fără îndoială, ordinea în franceza veche e întîmplătoare, putînd fi schimbată şi păstrînd totodată sensul, dar structura versului cu întîlnirea redundată *li Reis nostre emperere* şi încadrarea *Carles... magnes* îndeamnă la reflecţie în legătură cu disponibilităţile poetice ale limbii în funcţie de libertăţile şi restricţiile ei (Ferdinand de Saussure ar fi putut clasa versul între cele care îi ilustrau cel mai bine teoria anagramelor).

În versul al doilea *pleins* < *plenim* înseamnă astăzi *plin*, dar în epoca respectivă însemna *plin* şi *întreg*. Sărăcia limbii pare a crea cel puţin cititorului de azi o ciudată imprecizione, o fericită stîngăcie. În continuare, verbul *estre* /ad estet/ pentru *a rămîne*, vag şi imprecis, pare a fi prin multifuncţionalitatea şi polisemia lui, singurul în stare să evite o supărătoare repetiţie: *remaneir* e folosit de două ori mai jos, o dată cu sensul de *subsister* /remes/. *La terre altaigne* — la terre haute /fr. med./ uneşte vagul şi concretul. Astfel de trăsături de vocabular sînt explicate şi în notele prof. Tănase la versiunea în proză din 1942, făcînd dovada dificultăţilor de selectare a echivalenţelor româneşti în cazul unor cuvinte ca *clere*. „*Clere* e un cuvînt foarte vag, ca de pildă românescul *frumos*. Spania e *clere*, soarele e *cler*, faţa e *clere*, sîngele şi chiar risul" [1]. Structural vorbind, versurile 4 şi 5 se opun monotoniei enumerării din construcţia modernă: *Pas de château, pas de mur, pas de cité* printr-o rupere sintactică firească, în timp ce versul modern, neputîndu-se lipsi de astfel de rupturi, le crează artificial.

Situaţia unei traduceri româneşti faţă de o versiune franceză modernă este diferită, fiindcă pierde sugestia spiritualităţii franceze acumulate în limbaj. Dar cum, înainte de a fi un document, *La Chanson de Roland* este o operă poetică şi îşi păstrează valoarea de cunoaştere în măsura în care îşi păstrează poeticitatea, traducerea ei trebuie să fie un act poetic. Vorbind despre o traducere posibilă a *Bibliei* în franceză la ora actuală, H. Meschonnic insistă asupra faptului că ea nu ar mai putea fi „dominant ideologică, ci specific poetică" şi ca orice scriitură, ar trebui să constituie o „provocare nouă, adresată unui public nou" [2].

---

[1] Note de traducere la *Cîntarea lui Roland*, în româneşte de prof. E. Tănase, Tipografia „Cartea românească", Cluj, 1924, p. 105.

[2] Henri Meschonnic, *Pour la poétique*, *II*, Gallimard, 1973, p. 411.

Aceeași este situația unei traduceri românești a unei opere ca *Chanson de Roland*. Acționînd prin și asupra structurilor lingvistice și a formelor literare autohtone, traducerea *Cîntarea lui Roland* își păstrează legăturile cu textul original și cu limba acestuia. Aceste legături sînt înlesnite de apropieri între cele două limbi. Între franceza arhaică și româna modernă există o mai mare distanță în privința înfățișării semnificantului decît între franceza arhaică și franceza modernă, pentru că semnificantul francezei moderne a evoluat din franceza arhaică. În schimb, putem constata o mai mică distanță între româna modernă și franceza arhaică în privința raportului ce se stabilește între semnificat și semnificant, în privința gradului de abstractizare al limbilor. De aceea, poetic vorbind, limba franceză veche e mai aproape de limba română modernă decît de limba franceză modernă.

Valorificînd potențialitățile românei poetice, traducătorul reușește să transmită cea mai semnificativă parte a încărcăturii poetice a originalului și s-o reîntinerească, pregătind-o pentru receptivitatea unui cititor nou, dintr-o arie geografică nouă.

Traducătorul izbutește de pildă să reconstituie pe teren românesc unele simboluri ale poemului, cum ar fi acelea în care se îmbină gestul hieratic creștin cu gestul războinic al cavalerului cruciat. Prin această îmbinare, poetul, care nu era un teolog, a filtrat creștinismul printr-un filtru laic, atitudinile căpătînd o nouă dimensiune și întîlnindu-se cu unele universale. Elementul comun al unui semnificat universal a fost valorificat de traducător printr-un apel de cunoscător la literatura populară din care a subtilizat cu pricepere o serie de procedee ca : folosirea specifică a numelor proprii geografice și din calendarul creștin, lexicul popular, repetiții în stil popular, construcții simplificate sau complicate prin inversiune.

Toponimele apar într-o înșirare de epopee, dar cu valoarea evocatoare a unor expresii de basm ca „a cutreierat multe țări", „a trecut peste țări și mări" și cu cît rezonanțele sînt mai necunoscute și mai variate cu atît e de închipuit o mai mare vitejie și o mai largă zare. În textul original, datorită instabilității fonetice apar grafii diferite pentru unele ținuturi identice sau asemănătoare cu grafia de azi, altele apar într-o grafie din care cu greu s-ar putea descifra denumirile actuale, ceea ce aduce o notă de mister, cîștigată în timp. Această notă e păstrată în traducere prin adoptarea unei ortografii neunitare : unele denumiri apar în românește (Provența, Bavaria, Flandra) sau în forme învechite (Lumbardia), altele în franceză modernă (Anjou, Maine), altele, în fine, în forme nestatornicite ca atare (Equitaigne, Romaigne) sau forme combinate româno-franceze Puillania).

Vocabularul este predominant concret, uneori cu precizări explicative datorate numărului mai mare de termeni concreți de care dispune limba noastră și a unor apropieri posibile prin existența unor forme derivate din latină, mai apropiate de formele românești decît cele din franceza modernă/moult — foarte mult.

Numeroase sînt inversiunile la care traducătorul supune fraza românească. Intenția pare a fi fost aceea de a „arhaiza" textul : *cuprinsu-i-am Bavaria* ; *că el Roland murit-a* ; *il iată* etc. În versiunea în proză din 1942 ele erau și mai numeroase. În cea din 1974, versurile, pe de o parte, preiau funcții de apropiere față de original, pe de altă parte, justifică astfel de inversiuni ce în proză păreau mai artificiale.

Într-un astfel de context, două dintre motivele poemului, fără a se pierde, se estompează : vasalitatea și noblețea. Simbolurile respective nemaiavînd semnificația ideologică pe care o aveau la data cînd a fost creat poemul, își păstrează neștirbită valoarea poetică, printr-un cîștig de mister cam în modul în care se crează misterul prin nume proprii ca Saint-Denis sau Maine. Chiar cuvîntului *vasselage*, pe care Gautier și Bédier îl traduc restrictiv prin *vaillance*, iar Clédat îl explică *qualité d'un bon vassal, courage*, i se dă în românește un echivalent „mai vag, dar în schimb mai larg : *De vasselage fut assez cavaler — Bun cavaler în totul și în toate*. Durendal apare numai pentru un lector foarte avizat ca un simbol medieval (orgoliul și tăria cavalerului), dar are aceeași semnificație cu buzduganul Tomii, cu armele cu care va ieși din mormînt Gelu, cu buzduganul lui Fulger. Cu toate acestea, „sub el își pune sabia și cornul", rămîne enunțarea unui gest unic, fără corespondențe perfecte, neexplicitat și plin de sugestii.

Vechiul poem francez și recenta versiune românească își corespund prin puterea lor de evocare, a cărei intensitate se echivalează, după cum s-ar putea echivala frumusețea unui vitraliu medievalo-occidental, cu aceea a unei fresce românești care i-ar relua motivul. Simplitatea atitudinilor, misterioasa lor rațiune, limbajul straniu, paradoxala întîlnire a mijloacelor de expresie primitive cu un travaliu savant, creează un epic dens, a cărui desfășurare devine artă abstractă, privită de la distanță, și figurativă, din apropiere.

Poemul francez și-a păstrat integritatea, puterea și strălucirea metalică în lupta cu piatra dură și prețioasă a limbii noastre în care a pătruns.

Ileana Negură

Gino Raya, **Storia della letteratura italiana,**
V Edizione, Editrice Ciranna, Roma, 1974, 536 p.

Cunoscutul critic sicilian, Gino Raya, încă din deceniul trecut ţinea să impună o nouă metodă de cercetare a operei literare, ajungînd la aserţiunea că în epoca noastră „critica literară trebuie întemeiată pe studiul fiziologic al operei scriitorului, ba chiar pe categorii de intuiţii, sau pe categorii de vocabular". Metoda se bazează pe studiul morfogenetic (în general biologic) al proceselor fiziologice care au ca rezultat „abstracţiile morale şi spirituale", adică opera literară.

Teoria „famismului" (numită astfel pentru că recunoaşte în foame primus movens biologic) este studiată la nivelul unei doctrine filozofice şi ştiinţifice. Autor al mai multor lucrări în această problemă, s-a preocupat, alături de alţi cercetători italieni, încă din 1961, de actualizarea acestor tendinţe care au un început destul de îndepărtat dealtfel, dar care astăzi încep să se contureze într-un sistem filozofic. Raya îşi fundamentează principiile pe relaţia inseparabilă dintre cultură şi biologie. Efortul său este nu de a face „tabula rasa" în doctrinele precedente, ci de a-şi istoriza teoria, căutînd o concepţie cît mai realistă în exercitarea criticii fiziologice. El porneşte spre reconstituirea procesului de creaţie (literară sau artistică) de la convingerea că unica realitate existentă recunoscută din punct de vedere ştiinţific este trupul. După concepţia lui, adevăratul trup al operei de artă este artistul care îşi „dansează propria-i foame" transpusă în cuvinte, linii, culoare. În spiritul acestei discipline este concepută lucrarea editată pentru prima dată în 1935—1938 (3 vol.), lucrare trecută prin modificări succesive mai ales în ceea ce priveşte trecerea de la concepţia idealistă la cercetarea istorică realistă, axată pe o permanetă constantă ştiinţifică.

Materialul vast al literaturii italiene este excelent sistematizat. Construită pe un plan bine echilibrat şi presupunînd nişte cititori dacă nu specializaţi, dar în orice caz cunoscători ai istoriei şi culturii italiene, lucrarea, concepută şi redactată într-un perfect spirit ştiinţific, este uşor de studiat atît prin felul în care a fost concepută, cît şi prin forma grafică de prezentare : fiecare capitol divizat în secvenţe foarte concentrate, este precedat de un titlu care de fapt reprezintă ideea textului relatat. Elaborată într-un spirit de absolută obiectivitate, autorul punctează esenţialul fără ca nimic să fie trecut cu vederea, iar datele politico-sociale ale epocii pe care situează fenomenul literat sînt deosebit de clare. Prin analiza amănunţită a anumitor sentimente sau idei, Gino Raya urmăreşte frecvenţa unui *substantiv*, a unui *verb* sau *adjectiv* şi de aici trage concluzii asupra scriitorului, precum şi consideraţii asupra estetismului timpului său. De exemplu, vorbind despre marele poem al lui Ariosto, analizează cultul frumuseţii şi al inteligenţii, ca „forma cea mai tipică a religiozităţii Risorgimentu-lui" (211). Raya nu narează subiectul unei lucrări şi nici nu face analiza unei situaţii. El extrage esenţialul şi sublinieză caracteristicul, considerînd, aşa după cum am menţionat, că se adresează unor cititori avizaţi.

Un spaţiu larg acordă Gino Raya marilor epoci ale literaturii italiene. Iată ce spune în legătură cu Dante : „Dacă vrem să condensăm într-o formulă materia *Divinei Comedii*, o vom numi „dansul răzbunării". Omul dispreţuit şi persecutat, spune mai departe criticul, *reacţionează, reacţionează în raport cu nivelul înalt al culturii sale şi al vocaţiei sale ritmice.* Pedeapsa şi justiţia divină nu sînt raportate la fiziologia lui Dante decît prin metafore sau transpuneri ale unei necesităţi dominante ce izbucnesc destul de frecvent printr-un cuvînt care îi este propriu : răzbunare. „Vendetta" este extrasă şi citată de criticul sicilian din toate pasajele poemului dantesc, ori de cîte ori funcţia lor susţine ideea subliniată de autor. Este un exemplu de felul în care Raya, promotorul criticii fiziologice, subordonează faptul biologic, criteriilor culturale.

Literatura Risorgimentu-lui italian — romantismul [1] — este prezentat prin problemele sale fundamentale, iar protagoniştii analizaţi din acelaşi strict punct de vedere. Trecerea spre verism cu premizele create de pozitivismul european, constituie o perioadă tratată cu mult interes şi competenţă [2]. Tradiţia realistă, devenită o constantă în desfăşurarea literaturii ita-

---

[1] Iată cîteva din lucrările lui Gino Raya referitoare la literatura romantică italiană şi străină : *Il romanzo*, Milano, Vallardi, 1950 ; *Stendhal*, Modena, Soc. Tip. Modenese, 1943 ; *Romantici francesi*, Firenze, Le Monnier, 1953 ; *Ottocento letterario*, Padova, Cedam, 1961 ; *Ottocento inedito*, Catania, Gianotta, 1970.

[2] *La lingua di Verga*, Firenze, Le Monnier, 1962 ; *Bibliografia di Luigi Capuana*, Roma, Ciranna, 1969 ; *Lettere d'amore di G. Verga*, Roma, Ciranna, 1971 ; *Bibliografia verghiana*, Roma, Ciranna, 1972 ; *Storia della letteratura italiana*, V edizione, Roma, Ciranna, 1974 etc.

liene, este destinată să lîncezească — precizează Raya — în perioadele cu tendinţă autoritară, chiar dacă autoritatea coincide cu modelele clasice şi stilistice în general, sau coincideau cu dominările teocratice, politice, ideologice. „Desigur nici umaniştii cei mai zeloşi, secentiştii, alfierienii, manzzonieni şi leopardieni, conştiincioşii Risorgimentu-lui, fascismului sau marxiştii nu se pot sustrage în mod absolut insistenţei tealiste, pentru că realitatea este atotştiutoare..." (182). Şi acea sensibilitate realistă care caracterizează în mod tipic mulţi scriitori din Renaştere, avea să se continue în programul deliberat al realismului secolului XIX. Şi totuşi Capuana, ca scriitor şi critic, este cu totul altceva decît un imitator servil al lui Zola. În prima serie a lucrării *Studii sulla letteratura contemporanea* (1880), deşi Capuana îşi exprimă admiraţia faţă de Zola şi de Goncourt, noua şcoală franceză, şi face apologia caracterelor excepţionale ale personajelor, în cea de-a doua serie a *Studiilor* (1882) ajunge să compătimească „il discapito della forma artistica, della vera essenza dell'arte", pe care Zola a neglijat-o în favoarea preponderării acordate conceptului ştiinţific. Iar în recenzia pe care a publicat-o la romanul lui Giovanni Verga — *I Malavoglia* — enunţă postulatul veristic devenit caracterul specific al realismului în Italia: acela al impersonalităţii, subliniind astfel originalitatea verismului: „Il positivismo, il naturalismo esercitano una vera e radicale influenza nel romanzo contemporaneo, *ma soltanto nella forma* e tal influenza si traduce nella perfetta impersonalita di quest' opera d'arte" (438).

După Verga şi Carducci, literatura italiană trece printr-o perioadă de oboseală, de nesiguranţă, de aspiraţii mai rafinate şi de sensibilităţi mai complexe dar mai ambigue. Este momentul decadentismului, care constă nu atît în lipsa unei oarecare poezii, cît în lipsa unei convingeri, a unei lipse de vigoare în aspiraţii şi în stil.

Perioada cea mai nouă a literaturii, Raya o divizează în trei părţi, cu titlul de *Novecento idealistico* (Croce, Gentile, Flora, Luigi Russo, periodicul florentin „La Voce" — exponentul cuvîntului idealist —, Pirandello, Massimo Bontempelli, Vitaliano Brancati, Pavese şi Tomasi di Lampedusa); *Novecento letterario* — în care scriitorii sînt clasaţi în povestitori, ziarişti, poeţi, autori de comedii, eseişti, critici, lingvişti; *Novecento fiziologico* unde este prezentată teoria „famismului" şi funcţia criticii fiziologice în cultura contemporană. În acest compartiment al literaturii italiene, Raya situează pe Gino Feretti, literat, filozof şi pedagog sicilian, ale cărui principii cu privire la perspectiva unei revoluţii culturale a permis dezvoltarea „famismului". Noutatea celui de-al şaptelea deceniu, precizează autorul voluminoasei lucrări asupra literaturii italiene, consistă mai mult într-o enunţare biologică decît într-o aplicare literară.

Ana Ioachim

Steaua (nr. 7, 1976)

Revistă de mare prestigiu, cu o veche tradiție în cultivarea poeziei tinere care a constituit odată blazonul său — *ubi sunt*? — și foarte activă în prezentarea celor mai noi și mai interesante mișcări artistice din lumea contemporană, „Steaua" este însă în acest moment dominată de puternicul său sector critic; un grup larg de tineri și mai puțin tineri critici, a căror ținută, cultură și iubire de literatură pare să poarte marca Universității clujene, investește în critica literară publicată aici nu numai pasiune, bună credință și onestitate, ci și un remarcabil volum de cunoștințe și o perspectivă istorică generală care nu are mulți termeni de comparație între celelalte publicații din țară. Nu este vorba numai de faptul că „Steaua" este, practic, singura revistă a „Uniunii scriitorilor" care publică studii de istorie literară, ci de *perspectiva* istoriei literare care prezidează mai întotdeauna chiar și la destinele uneori discreditatei (de ea însăși) critici foiletonistice.

Numărul pe care îl prezentăm (7, 1976) este elocvent în această privință. În afara cronicii literare (semnate de V. Ardeleanu și P. Poantă), există în revistă și alte articole dedicate literaturii contemporane românești; ele au caracter de bilanț, tind să configureze de pe acum un portret complex al scriitorului (V. Ardeleanu despre Francisc Păcurariu, V. Tașcu despre proza lui Valentin Șerbu, A. Sasu despre George Timcu) sau o fișă monografică a operei sale (Mircea Ghițulescu despre teatrul lui Horia Lovinescu). Însă istoria literară propriu-zisă este prezentă și ea, nu prin voluminoase studii depășind posibilitățile revistei, ci prin articole de caracter eseistic, care se mulțumesc în general să „pună problema" în termeni cît mai clari și mai atractivi pentru cititor, trimițîndu-l totodată la locul unde — dacă-l interesează — poate găsi mai mult. Este cazul articolului *Despre barocul istoriei ieroglifice* de Ion Istrate, foarte interesant prin cîteva considerații generale, prin unele ipoteze care promit urmărirea barocului în literatura iluminismului, și mai ales bine scris, dar care are o lipsă pe care o găsesc esențială : nu se vorbește *deloc* de ... *Istoria ieroglifică*. S-ar mai putea adăuga caracterul cu totul parțial și compozit al „surselor" (articole de gazetă literară și istorii ale literaturilor străine), ca și pasaje confuze („ ... Coridaleu introduce la Școala Patriarhiei din Constantinopol o nouă doctrină, mai liberală, retorica medievală fiind influențată de noua orientare iezuită, cu gustul ei pentru citatul ornant ..."). Or, despre barocul *Istoriei ieroglifice* s-a scris în ultimii ani foarte mult; unele dintre aceste studii trebuiau cunoscute de autor. În același număr, Mircea Muthu glosează inteligent pe una din temele sale favorite : *Archirie și Anadan*, iar Liviu Petrescu comentează recentul eseu despre Sadoveanu al lui N. Manolescu, opunînd cu urbanitate idealul său „clasicist" celui „manierist" pe care i-l atribuie criticului bucureștean. Dincolo de amănunte, apropierea lui N. Manolescu de critica sociologică, remarcată de autor, pare perfect îndreptățită.

Mai sînt în acest număr eseuri pline de interes, semnate de Eugen Uricariu (*Înțelesuri pentru un termen — Realismul*), T. Tihan (*Pentru o artă a condiției umane*), N. Balotă(*La Freiburg, fără Heidegger*), L. Dimov (despre Dostoievschi), un grupaj de studii și traduceri din literatura americană dedicate bicentenarului, alte două articole de istorie literară, acestea ceva mai prăfuite dar corecte (D. Cesereanu despre *Lucian Blaga și Sextil Pușcariu* și Gh. Hristodol despre revista „Societatea de mîine"), recenzii, cronica traducerilor (Gelu Ionescu), o bogată rubrică de note, mențiuni și opinii. În tot, o revistă bogată și vie, ai cărei redactori știu ce au de făcut.

Mircea Anghelescu

Tribuna României

„Tribuna României", revistă editată de Asociația România, este un bilunar social-politic și cultural ce se adresează în special cititorilor de limbă română de pe toate meridianele lumii, fiind difuzată în peste 70 de țări. Totodată, prin prezența a două pagini redactate în limbile

germană și engleză, revista devine accesibilă și celor care nu mai stăpînesc limba română într-o măsură corespunzătoare sau străinilor. Scopul revistei este de a înlesni cititorilor o legătură directă cu țara lor de baștină, de a le oferi comentarii, articole, informații, capabile să-i mențină în actualitatea vieții social-politice și cultural-artistice românești.

Înființată cu aproape patru ani în urmă — revista se apropie în acest an de numărul 100 — , „Tribuna României" a cunoscut, în timp, o serie de fluctuații, în concepția generală și împărțirea propriu-zisă a celor 16 pagini, pînă la actuala formulă care, pe baza unei machete extrem de elastice (autor : graficianul Benedict Gănescu), păstrează o profilare specifică a paginilor.

Revista se deschide cu rubrica *Cuvîntul zilei*, editorial propriu-zis. Cealaltă coloană marginală e ocupată de rubrica *Argument* ce abordează întotdeauna o problemă de politică internațională sau un eveniment comentat din punctul de vedere românesc. *Tableta*, rubrică de scriitor, încheie pagina. A doua pagină se intitulează *Corespondență* și cuprinde răspunsuri la scrisorile primite. Se remarcă aici rubricile *Meridiane*, cuprinzînd consemnări ale cititorilor asupra diverselor acțiuni românești, *Autograf*, cuvinte rostite de personalități de origine română asupra țării sau opinii străine despre România. *Lira cititorilor* este colțul rezervat celor ce trimit poezii la redacție. O rubrică de serviciu, *În vizită la redacție*, notează întîlnirile cu cititorii. A treia pagină, *Actualitatea*, reține evenimente sociale, politice, economice „la zi", în măsura în care un bilunar o poate face. Pagina 4, intitulată *Pe scurt*, surprinde mica actualitate, știrea în 4 — 5 rînduri (*Caleidoscop*), întregindu-se prin reportajul de culoare (*Microreportaj*) sau amănuntul senzațional (*Un fapt, un om*). Pagina 5, *Idei-Opinii-Eseuri*, îmbrățișează, după cum o arată titlul, o problematică teoretică largă. Tot o paletă extinsă de preocupări, dar în domeniile așa-zis „pozitive", oferă pagina 6, *Știință — Tehnică — Învățămînt*. Pagina 7 este rezervată *politicii externe*, cuprinzînd, pe lîngă evenimentele curente, rubricile *Consemnări*, *Lumea văzută de la București*, *Curier diplomatic*, *Curier economic*. Paginile 8 — 9 se supraintitulează *Dosar*. Este vorba, în fapt, de tratarea monografică a unui subiect de maxim interes, cu concursul ilustrațiilor bogate, al datelor statistice etc. Pagina 10, *Die Deutsche Seite*, se adresează publicului germanofon, cuprinzînd adesea pe lîngă articole traduse din cuprinsul revistei și materiale autonome, de interes particular, din zona sașilor sau șvabilor. Pagina 11, *Limba noastră*, cuprinde un curs practic de limba română (Mioara Avram) însoțit de desene (Nicu Russu), o mică selecție de texte ușoare pentru lectură și scurte relatări, informații asupra unor centre de studii românești din străinătate. De la un timp, aici își găsește locul și o rubrică pentru cei mici, *Lumea copiilor*. Paginile 12 — 13 se intitulează *Tribuna artelor* și cuprind rubrici destinate fenomenului literar, plastic, muzical teatral și cinematografic. Pe lîngă cronicile curente, mai apar interviuri, mese rotunde etc. Paginile sînt întotdeauna bogat și sugestiv ilustrate. Pagina 14, *The English Page*, e destinată spațiului anglo-american. *Magazinul*, penultima pagină, cuprinde caricaturi, umor, sport, cuvinte încrucișate și o rubrică, mult solicitată, de gastronomie. În sfîrșit, pagina 16 alternează două rubrici de mare atracție : *Alfabetul capodoperelor*, scurtă prezentare în ordine lexicografică a marilor valori culturale românești, și *Chipuri și priveliști*, panoramic abordînd zone de accentuat interes cultural-economic și de mare pitoresc ale țării.

Colegiul de redacție al revistei cuprinde pe Petre Ghelmez, redactor-șef, Niculae Stoian, redactor-șef adjunct, C. N. Constantiniu, secretar responsabil de redacție, Dan Grigorescu și Ernst Breitenstein.

În decursul apariției sale „Tribuna României" s-a străduit să-și apropie un cerc de colaboratori de certă valoare și audiență : Șerban Cioculescu, Edgar Papu, Edwin Glaser, Zoe Dumitrescu Bușulenga, Virgil Cândea, Radu Vulpe, Corina Constantinescu, George Muntean, Nicolae Balotă, Paul Petrescu, George Munteanu, Pompiliu Marcea sau Mircea Maliță sînt numai o parte din numele ce semnează frecvent în revistă.

Două numere speciale, extrem de apreciate, a rezervat „Tribuna României" aniversării a 125 de ani de la nașterea lui Mihai Eminescu (ianuarie 1975) și Centenarului Constantin Brâncuși (februarie 1976).

Dim. C.

Miorița

Puțini dintre cei ce citesc cuvîntul de mai sus vor fi știind că el reprezintă în cazul de față titlul unui „Journal of Romanian Studies" „Published bi-annually by the New Zealand-Romanian Cultural Association". Periodicul apare la Hamilton, fiind „edited by dr. Norman

Simms, University of Waikato", colaborator al revistei noastre, între altele, care desfăşoară o vie activitate de cunoaştere a literaturii române în zona australă şi de realizare a unor reciprocităţi oricînd utile şi relevabile. El a fost, dealtfel, în România în 1974, fiind un bun cunoscător al limbii, literaturii, istoriei şi culturii noastre. Ajunsă la volumul III, nr. 1/1976, publicaţia izbuteşte să depăşească inevitabile dificultăţi şi să fie, dacă nu singurul, unul dintre puţinele organe de presă menite cunoaşterii României în acea parte a lumii.

Numărul de faţă se deschide cu un documentat studiu despre *Romanian house decoration in stucco*, aparţinînd lui Jan Harold Brunwand de la University of Utah Salt Lake City, Utah, U.S.A., care ne-a vizitat ţara şi face interesante observaţii în legătură cu tema cercetată, relevînd totodată străinilor cercetări mai vechi şi recente în acest domeniu (Tereza Stratilesco, George Oprescu, Marthe Bibesco, William Wilkinson, Emily Gérard, Paul Petrescu) şi arătînd o indiscutabilă pasiune pentru subiectul abordat.

Virginia Cartianu reia şi continuă un studiu mai vechi intitulat *Two legendes*: *Masterbuilder Manole and Vortigern's Tower*, fiind prezentă şi în numărul 2/1975 al revistei cu *Celtic Death Rituals in Romanian Traditions*, fără însă a face vreo referinţă necesară la cartea lui Mircea Eliade *De Zalmoxis à Gengis Khan* şi eventual la alte lucrări româneşti şi străine privitoare la domeniu (iar incompleta bibliografie conţinînd cîteva evitabile erori). Urmează un medalion plin de admiraţie despre *Constantin Brâncuşi* al lui G. E. Fairburn (menţionîndu-se totodată monografia *Brâncuşi* a lui Ionel Jianou apărută la *Adam Books* în 1963, căreia i se cuvin adăugate: monografia aceluiaşi, *Constantin Brâncuşi*, Arted, Paris, 1963, *Entretiens sur Brâncuşi* de Petru Comarnescu, Mircea Eliade şi Ionel Jianou, cărţile închinate artistului şi omului de Petre Pandrea şi V. G. Paleolog, eseul monografic al lui Petru Comarnescu şi cel al lui S. Geist, monografia lui Barbu Brezianu, studiile lui G. Uscătescu, Mircea Deac, ca şi recenta *Introducere la sculptura lui Brâncuşi* de Ionel Jianou şi Constantin Noica etc.).

Redactorul şef al revistei, prof. Norman Simms, publică un admirabil studiu despre *Călinescu the Critic*, avînd la bază volumul *Studies in Poetics*, trans. Andrei Bantaş and Anda Teodorescu, Bucharest, Univers, 1972. Scris cu competenţă, pe baza unei informaţii cuprinzătoare, studiul acesta nu numai că este ,,competitiv" în sine, dar evidenţiază în încă un punct al globului ,,competitivitatea" profundă a geniului călinescian şi a poporului ce l-a născut. Tot Norman Simms semnează o convingătoare prezentare a cărţii lui Nicolae Iorga *Byzance après Byzance*, urmat de G. B. McRal de la Universitatea of Waikato, care analizează atent cartea lui Paul Cernovodeanu *England's Trade Policy in the Levant 1660 — 1717*, Bucharest, 1972. Cu oscilantă, superficială şi rea severitate prezintă Roy Mac Gregor-Hestie antologia *Roman Poets of Our Time*, alcătuită de ,,Bantaş, Dutsescu, Kormos, Levi̧chi", mai ales că traducerile făcute de el din literatura noastră şi cu deosebire cele din Eminescu sînt cel puţin discutabile.

Acelaşi neobosit Norman Simms scrie în continuare despre *A History of Modern Greek Literature* a lui C. Th. Dimaras, despre *The Balkans*; *A Short History from Greek Times to the Present Day* a lui Edgar Hösch (direcţie în care o altă revistă, ce interesează serios şi cultura noastră, ,,Balkan Studies", scoasă de Institutul de studii balcanice din Salonic, aduce remarcabile contribuţii), despre versiunile engleză şi franceză a celor *11 Elegii* ale lui Nichita Stănescu, analizate cu reală îndemînare şi simţ al realităţii lirice, ca şi despre o altă publicaţie interesînd România, intitulată *Romanian Sources*, volume I, Part. 1. 1975. Published by the University of Pittsburgh Libraries and the American Romanian Institute for Research, Inc. Semi-anuală, avînd ca redactor şef pe prof. John Halmaghi de la Universitatea Pittsburgh, publicaţia se constituie din ,,translations of Romanian textes embracing a wide range of Romanian culture and civilization in the fields of history, philosophy, economics, literature, literary criticism, folklore and more". În respectivul volum se reproduc texte de Blaga, Mircea Vulcănescu, Eliade şi din alţii, versiunea engleză a *Mioriţei* (încercată de V.C. Barsan, care scrie şi un eseu despre baladă, şi de William D. Snodgrass) şi o seamă de recenzii şi note bibliografice ce ne interesează, integrîndu-ne imaginea scrisului lumii despre România. Evident, prezintă, de asemenea, interes cărţi precum *A Bibliographical Index of Books, Articles, Stories and Poems on Romania an by Romanians, Published in New Zealand between 1970 aud 1975*; *Handbook to the Romanian Studies Conference* (University of Auckland), August, 1973, *Supplement to the Romanian Studies, Conference, Handbook* etc., sau reviste ca ,,Mitteilungen der Südosteuropa Gesellschaft", ,,Destin", ,,Lumina", ,,Comuniunea românească", The Reminder" şi altele, în care se vehiculează date despre cultura noastră. Între ele, ,,Mioriţa" se înscrie ca un variat periodic de cultură, atitudine şi informaţie asupra vieţii româneşti, de comentare a *românisticii* din diverse centre ale lumii, ce o înscrie la loc de reală cinste în acest tot mai amplu domeniu.

George Muntean

Sărbătorirea centenarului nașterii lui Octavian C. Tăslăuanu

În zilele de 22 — 23 mai 1976 au avut loc, sub egida Comitetului orășenesc pentru cultură și educație socialistă, a Societății de științe filologice din R.S. România, subfiliala Toplița și a Universității populare — Toplița, în orașul Toplița și în comuna Bilbor, jud. Harghita, manifestări cultural-științifice prilejuite de sărbătorirea centenarului nașterii lui Octavian C. Tăslăuanu (1876 — 1942), scriitor și publicist, conducător al revistelor „Luceafărul" și „Transilvania", luptător pentru unitatea națională a poporului român.

În cadrul sesiunii de comunicări științifice au luat cuvîntul : Toader Bendriș, primarul orașului, prof. Ilie Șandru, din Toplița, cu merite deosebite în organizarea manifestărilor (*Bilborul, sat moldo-transilvan*); I. C. Chițimia; Vasile Netea; prof. Nicolae Bucur, din Miercurea-Ciuc (*Mențiuni cu caracter istorico-onomastic despre numele Tăslăuanu*); Nicolae Albu, din Blaj (*O. C. Tăslăuanu, elev al școlilor din Blaj*); Gavril Scridon (*O. C. Tăslăuanu și problema culturalizării țărănimii*); Gabriel Țepelea (*Problemele limbii literare în revista „Luceafărul"*); prof. Vasile Avram, din Miercurea-Ciuc (*O.C. Tăslăuanu—publicist*); Serafim Duicu, din Tîrgu Mureș (*O. C. Tăslăuanu și unele probleme ale criticii literare din Transilvania*); V. Fanache (*O. C. Tăslăuanu în corespondență*); Gelu Voiculescu (*Contribuția lui O. C. Tăslăuanu la istoriografia românească legată de primul război mondial*); Grigore Ploieșteanu, din Tg. Mureș (*O. C. Tăslăuanu și teatrul românesc din Transilvania;* Iordan Datcu (*O. C. Tăslăuanu și cultura populară tradițională*); Valeriu Nițu, din Tg. Mureș (*Contribuția lui O. C. Tăslăuanu la valorificarea patrimoniului etnografic*) ș.a.

Din partea Editurii Minerva au participat Z. Ornea și N. Teică.

În aceeași zi, a avut loc în comuna natală a lui Tăslăuanu, Bilbor, o serbare populară, în cadrul căreia au vorbit, printre alții, V. Netea, Dafina Tăslăuanu-Voiculescu, fiica scriitorului și Gelu Voiculescu, nepot.

În cadrul manifestărilor culturale, un loc de seamă l-a ocupat dezvelirea bustului lui M. Eminescu în piața orașului Toplița, operă a sculptoriței Ada Medrea.

Publicarea comunicărilor într-un volum ar pune la dispoziția cercetătorilor un instrument prețios pentru cunoașterea activității și vieții lui O. C. Tăslăuanu.

Iordan Datcu

Simpozionul „Meșterul Manole"

La sesiunea de comunicări și referate, desfășurată în cadrul manifestărilor dedicate „memoriei Argeșului" (desfășurată la 6 mai la Palatul Culturii din Pitești), o secțiune a fost închinată discutării raportului dintre mit, folclor și istorie în literatura română. Au participat cu comunicări, pe lîngă profesori și cercetători din Pitești, redactori ai revistei „Argeș" și cercetători ai Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu". S-a continuat astfel tradiția participării membrilor institutului la manifestările culturale argeșene, tradiție onorată de fiecare dată cu entuziasm. Au prezentat comunicări Emil Manu (*Poezia militantă contemporană*), Roxana Sorescu (*Mit, limbaj poetic, istorie*), Ion Cruceană (*Elemente regionale în poezia lui Ion Barbu*), Nicolae Mecu (*„Dialogurile" lui Creangă*), Mihail Diaconescu (*Tradiționalismul lui Urmuz*), George Muntean (*Vladimir Streinu despre Eminescu*) și prof. dr. doc. Ion Zamfirescu (*Sensul românesc al culturii*). Ca și ediția din anul precedent, s-a bucurat și aceasta de un binemeritat succes.

Zilele culturii călinesciene

Cea de a VIII-a ediție a „Zilelor culturii călinesciene", desfășurate între 10 — 13 iunie 1976 în municipiul Gh. Gheorghiu-Dej, a înregistrat, ca de obicei, numeroși participanți, nume de prestigiu ale literaturii și ale culturii contemporane. Organizate, ca și în anii precedenți, pe secțiuni, sesiunile de co-

municări științifice au alternat cu manifestări culturale de masă, cu întîlniri ale scriitorilor și ale cercetătorilor cu oamenii muncii din oraș. S-a remarcat în mod deosebit preocuparea organelor politice și culturale locale de a asigura cele mai bune condiții desfășurării lucrărilor sesiunii, chiar dacă, la unele secțiuni, mobilizarea publicului, în special a tineretului, a lăsat de dorit. Profesorul Constantin Th. Ciobanu, președinte al Societății culturale „G. Călinescu", alături de care s-au aflat prof. Gh. Izbășescu, prof. Nicolae Cristodorescu, prof. Aristotel și Olimpia Pilipăuțeanu, prof. Candiano Priceputu, prof. Monica Grigoriu și alții au imprimat comunicărilor și discuțiilor seriozitatea, sinceritatea și devotamentul care caracterizează întreaga lor activitate didactică și culturală.

Evenimentul deosebit al acestei sesiuni a constat în participarea, în număr impresionant, a cîtorva dintre cei mai cunoscuți prozatori contemporani, care au avut prilejul să discute cu cititorii și să asiste la comunicări privind creația lor. În jurul lui George Bălăiță, Al. Ivasiuc, Fănuș Neagu, C. Țoiu s-a centrat pe bună dreptate interesul publicului. Li s-au alăturat poeții, participanți atît la recitalurile de poezie patriotică, cît și la cel închinat memoriei lui G. Călinescu : Ion Sofia Manolescu, Florin Mugur, Sergiu Adam, Gh. Grigurcu, Nicolae Turtureanu, Constantin Th. Ciobanu, Gh. Izbășescu. În sfîrșit, participarea criticilor, istoricilor sau a comentatorilor literari n-a fost dintre cele mai puțin însemnate. Secțiunile coordonate de lector univ. dr. N. Manolescu (literatura contemporană), prof. univ. dr. I. D. Lăudat (literatura clasică), prof. univ. dr. doc. Gavril Istrate (limbă literară), C. Crișan (sociologia literaturii), conf. univ. dr. Al. Husar (arte) au înregistrat atît contribuții documentare dintre cele mai interesante (documente inedite privindu-i pe G. Călinescu și Vasile Voiculescu), cît și exegeze remarcabile ale literaturii clasice și contemporane. Participarea membrilor Institutului „G. Călinescu" a fost, în acest an, cu puțin mai numeroasă decît în anul precedent. S-au deplasat, adică, trei cercetători în loc de unul. O mai bună colaborare și o mai bună organizare a participării cercetătorilor și istoricilor literari la sesiunile de comunicări, care ar putea fi coordonate de cunoscuți oameni de cultură din Institut , se impune de aici înainte, cu atît mai mult cu cît preocupările organizatorilor „Zilelor culturii călinesciene" și direcțiile de cercetare promovate de Institutul „Călinescu" coincid întru totul.

Roxana Sorescu

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaires on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives work hypotheses, points of view and new methods of exploration of the literary phenomenon.

★

The Review is addressed to literary and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the tackled domains, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typerwritten in conformity with current usages, the responsability for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the adress of the review.

★

The review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

Volume elaborate de Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", apărute în 1976:

- Sub red. PAUL CORNEA: *Structuri tematice și retorico-stilistice în romantismul românesc*, Editura Academiei R.S.R., 265 p., 22 lei.
- Sub red. OVIDIU PAPADIMA, *Reviste literare românești de la începutul sec. al XX-lea*, Editura Academiei R.S.R., 168 p., 14 lei.
- PAUL CORNEA, EL. PIRU, ROXANA SORESCU, *Documente și manuscrise literare*, vol. III Editura Academiei R.S.R., 474 p., 34 lei.
- Sub red. AL. SĂNDULESCU, *Dicționar de termeni literari*, Editura Academiei R.S.R., 493 p., 28 lei.

Lei 25

I 2771.

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Institutul de istorie și teorie literară „George Călinescu"

Revista de istorie și teorie literară

Din sumar:

Studii:

Nicolae Balotă, N. Manolescu, Pompiliu Marcea, Adrian Marino, George Muntean, Tuliu Racotă;

Confluențe:

Laura Baz-Fotiade, Ana Maria Brezuleanu, Gh. Călin, I. C. Chițimia, Magdalena Laszlo-Kuțiuk, C. Michel-Titus, Ileana Verzea, Maria Vîrcioroveanu;

Note și documente:

Ion Lăzărescu, Al. Philippide, N. Vătămanu;

Discuții:

Andrei Pippidi;

Cronica ediției:

Nicolae Mecu;

Critică și bibliografie;
Actualitatea științifică,

TOM 25

4 octombrie-decembrie

1976

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

1990

- IUL. 2005

1 IUL. 2014

COMITETUL DE REDACȚIE:

Director: ZOE DUMITRESCU BUȘULENGA
Redactor șef: GEORGE MUNTEAN
Redactor șef adjunct: MIRCEA ANGHELESCU
Secretar de redacție: ROXANA SORESCU

REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ contribuie la valorificarea științifică a patrimoniului literar național, la dezvoltarea studiilor și cercetărilor de istorie și teorie literară, de literatură universală și comparată, estetică și folcloristică. Revista publică studii, articole, dezbateri, comentarii și documente, recenzii ale cărților și periodicelor de specialitate, note bibliografice și cronici ale vieții științifice, menite să informeze asupra rezultatelor obținute în aceste domenii, în țară și străinătate, să încurajeze schimburile de idei, inițiativele, ipotezele de lucru, punctele de vedere și metodele noi de explorare și interpretare a fenomenului literar.

Revista, fondată de G. Călinescu, apare fără întrerupere din anul 1952 (între anii 1952 și 1964 cu titlul *Studii și cercetări de istorie și folclor*), fiind singura cu acest profil în România. Este organ al Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" al Academiei de Științe Sociale și Politice, în care lucrează specialiști în literatură română, universală și comparată, estetică, teorie literară, folcloristică etc.

Prin diversitatea preocupărilor ei, prin rubricile introduse începînd cu anul 1974, revista se adresează istoricilor și teoreticienilor literari, comparatiștilor, esteticienilor și folcloriștilor, profesorilor și studenților.

Colaboratorii sînt rugați să trimită textele dactilografiate conform uzanțelor curente, responsabilitatea asupra conținutului acestora revenindu-le integral. Pentru fiecare lucrare apărută, autorii au dreptul la 30 de extrase gratuit. Manuscrisele nepublicate nu se restituie. Corespondența, cărțile și periodicele destinate recenzării și schimbului se vor trimite pe adresa redacției.

Pentru a vă asigura colecția și primirea la timp a revistei, vă puteți abona la ea prin punctul de desfacere al Editurii Academiei, București, Calea Victoriei 125, sectorul I, cod 71021 (de unde publicația noastră poate fi procurată și direct, sau prin poștă) sau prin oficiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții.

APARE DE 4 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:

BD. REPUBLICII, NR. 13,
BUCUREȘTI III

I 2771.

TOMUL 25
Nr. 4, 1976

Revista de istorie și teorie literară

Sumar

IAȘI 2022

Pag.

Studii

N. BALOTĂ, Prolegomene la poetica romanului 475
ADRIAN MARINO, Eloge et genèse du nouveau selon l'avant-garde 483
N. MANOLESCU, Scrisorile tînărului Odobescu 497
TULIU RACOTĂ, Poetul Zaharia Boiu 509
POMPILIU MARCEA, Nuveliști români la începutul sec. XX 517
GEORGE MUNTEAN, O perspectivă asupra nuvelei românești 527

Confluențe

C. MICHAEL-TITUS, Jean-Jacques Rousseau dans la lumière de nos jours . . 543
ILEANA VERZEA, Prime contacte românești cu literatura americană (în presa secolului XIX) 551
I. C. CHIȚIMIA, The Reception of Eminescu's works in Poland considering his International acknowledgement 563
MARIA VÎRCIOROVEANU, ANA-MARIA BREZULEANU, MAGDALENA LASZLO-KUȚIUK, LAURA BAZ-FOTIADE, GHEORGHE CĂLIN Marin Preda în limbile slave 571

Note și documente

ION LĂZĂRESCU, Un vechi caiet de cultură și literatură populară 585
NICOLAE VĂTĂMANU, Din nou despre studiile muzicale ale lui N. Filimon . . 587
AL. PHILIPPIDE, Rectificări autobiografice 589

Discuții

ANDREI PIPPIDI, O teorie eclectică a barocului românesc 591

28232.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Cronica ediţiilor

NICOLAE MECU, Exemplara ediţie de autor a unui scriitor exemplar . . . 597

Critică şi bibliografie

ARTUR GOROVEI, *Literatură populară. Culegeri şi studii* (I. Oprişan); M. EMINESCU, *Lecturi kantiene* (Marin Bucur); MIRCEA BRAGA, *Conjuncturi şi permanenţe* (Mircea Anghelescu); OCTAVIAN C. TĂSLĂUANU, *Spovedanii* (Iordan Datcu); ION BĂLU, *G. Călinescu 1899—1965. Biobibliografie* (Marcel Duţă); I. GUŢIA, *Storia del nome Dracula e di altre parole d'oggi*; Lucrări pregătitoare la Tratatul de istoria literaturii polone (Stan Velea); 601

Actualitatea ştiinţifică 615

TOME 25
Nº. 4, 1976

The Review of Literary History and Theory

Contents

Studies

Pag.

N. BALOTĂ, Prolegomena to the novel poetics 475
ADRIAN MARINO, Eloge et genèse du nouveau selon l'avant-garde. . . . 483
N. MANOLESCU, Young Odobescu's letters 497
TULIU RACOTĂ, Zaharia Boiu, a poem writer. 509
POMPILIU MARCEA, Romanian short-story writers at the beginning of the XXth century. 517
GEORGE MUNTEAN, Survey on the Romanian short-story 527

Confluential Points

C. MICHAEL-TITUS, Jean-Jacques Rousseau dans la lumière de nos jours . . 543
ILEANA VERZEA, First contacts of the Romanians with the American literature (as reported in the XIXth century newspapers) 551
I. C. CHIȚIMIA, The Reception of Eminescu's works in Poland, considering his international acknowledgement 563
MARIA VÎRCIOROVEANU, ANA-MARIA BREZULEANU, MAGDALENA LASZLO-KUȚIUK, LAURA BAZ-FOTIADE, GHEORGHE CĂLIN, Marin Preda's works in the Slavonic languages. . . . 571

Notes and Documents

ION LĂZĂRESCU, An old manuscript of folk culture and literature 585
NICOLAE VĂTĂMANU, Again on N. Filimon's studies on music 587
AL. PHILIPPIDE, Autobiographical corrections 589

Discussions

ANDREI PIPPIDI, An eclectic theory on the Romanian baroque 591

The Chronicle of Editions

NICOLAE MECU, Excellently-printed works of an outstanding writer edited by himself 597

Criticism and bibliography

ARTUR GOROVEI, *Literatură populară, Culegeri şi studii* (I. Oprişan); M. EMINESCU, *Lecturi kantiene* (Marin Bucur); MIRCEA BRAGA, *Conjuncturi şi permanenţe* (Mircea Anghelescu); OCTAVIAN C. TĂSLĂUANU, *Spovedanii* (Iordan Datcu); ION BĂLU, *G. Călinescu 1899—1965. Biobibliografie* (Marcel Duţă); I. GUŢIA, *Storia del nome Dracula e di altre parole d'oggi* (George Muntean); Preparing works to the Treatise on the history of Polish literature (Stan Velea) 601

Scientific news 615

NICOLAE BALOTĂ

PROLEGOMENE LA POETICA ROMANULUI

1. Poezie și proză: unitatea discursului literar

Trăim, oare, agonia distincției esențiale și formale dintre poezie și proză? Revenim, oare, la o formă de exprimare care nu face această deosebire, radicală pentru spiritele moderne? Își reia oare *discursul* anticele prerogative ale unui concept mai general care îmbrățișează și își subsumează atît poezia cît și proza?

Ne putem pune asemenea întrebări urmărind atît evoluția unor modalități contemporane ale — ceea ce se mai poate numi — poeziei și prozei, precum și preponderența tot mai mare a „discursului" în speculațiile noilor critici ce se revendică de la lingvistică.

Știm că, în antichitate, poezia și proza nu erau, nici pe departe, forme de exprimare radical deosebite, și că ele intrau în sfera mai generală a unei noțiuni care era aceea de „discurs". Poezia nu era decît un discurs versificat metric, ceea ce nu înseamnă că proza de artă era lipsită de rigorile discursurilor. E. R. Curtius (în *Literatura europeană și Evul Mediu latin*) amintește că, încă din timpul lui Gorgias, proza artistică rivalizase cu poezia; că problema, care din două — poezia sau proza — ar fi mai „dificilă", a fost dezbătută încă din timpul lui Isocrate; că transpunerea poeziei în proză, sau viceversa, constituia un vechi exercițiu în școlile retorice; în sfîrșit, că Evul Mediu a păstrat vechea concepție după care poezia și proza reprezintă două moduri ale elocinței. Îndeosebi, semnificativă este atitudinea Evului Mediu în ce privește raportul dintre ceea ce noi numim poezie și proză, întrucît continuă și dezvoltă, în forme noi, o moștenire a școlii retorice antice; posibilitatea de a substitui unul altuia discursul artistic versificat și cel liber. *Ars dictaminis* — „arta vorbirii" cuprinde *dictamina metrice*, ritmice și prozaice, ca și proza rimată (*mixtum sive compositum*). Să nu uităm că *De vulgari eloquentia*, tratatul despre poezia în limbă vulgară al lui Dante, ne indică net faptul că poezia, la sfîrșitul secolului al XIII-lea și începutul celui de-al XIV-lea, era considerată încă un fel de elocință.

Un mod al discursului — am spune astăzi. Dar, aproximativ de un secol și jumătate (mai exact, începînd cu pledoaria și tentativele romanticilor de a sparge fruntariile ferme dintre genuri și specii) asistăm la o modificare — uneori lentă, alteori precipitată — a raporturilor dintre poezie și proză. Mari „prozatori" nu se consideră mai puțin mari „poeți". În fond, cei mai mulți literați contemporani ar accepta sensul neutru

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4, p. 475-482, București, 1976.

al cuvîntului elin care denumea — prin *poiesis* — în acelaşi timp munca aurarilor, a producătorilor de vin şi a „poeţilor". După Platon, orice creare de obiecte este „*poiesis*". Poetul este deci, simplu, un „făcător". Termenul nu desemnează obiectul pe care-l „face". În acest sens, ştergînd voit hotarul dintre lirică, epică sau dramaturgie, Costeau îşi denumea întreaga sa operă, „poetică", şi categorisirile pe care le făcea într-însa erau toate în acelaşi corp al „poeziei" ; el folosea astfel, destul de artificios dealtfel, termeni ca : „*poésie de roman*", „*poésie de théatre*" etc. Mai aproape de noi, în anii care au urmat celui de-al doilea război mondial, unul dintre simptomele cele mai semnificative ale evoluţiei literelor este, fără îndoială, apariţia unui mod de a scrie nou, indiferent de deosebirile de gen. Textele acestea pretind o lectură diferită de aceea pe care o presupunea poezia, romanul, teatrul de pînă acum. Ne dăm seama de o necesitate a unei reforme a lecturii nu numai în contact cu aceste texte, ci şi recitind într-o nouă perspectivă cărţile considerate clasice, considerate a fi, de mult, decodate prin vechile modalităţi ale lecturii.

Apariţia unor lucrări literare ce nu mai aparţin unor genuri şi specii consacrate este un fenomen mai vechi în istoria literelor. Un fapt mai recent este acela al unei tentative critic-teoretice intenţionate de a reface unitatea discursului literar şi de a regrupa altfel decît pînă acum, în acest continuum, diversele categorii ale discursului. Cu alte cuvinte, am dobîndit din nou conştiinţa identităţii literarului sub orice formă a sa. Identitatea de natură a operelor literare era, firește, o axiomă generală admisă şi pînă acum. Dar în ce constă literaritatea, la această întrebare nu se dădea nici un răspuns, căci axiomele nu se discută, ci se presupun date o dată pentru totdeauna ca un bagaj firesc al bunului simţ. O dată, însă, cu cercetarea mai atentă a unei esenţe a faptului literar (îndeosebi de către formaliştii ruşi) a apărut şi nevoia de a stabili, în ţesătura discursului literar, zone, spaţii specifice.

Astfel, s-a dovedit necesară o tipologie a discursului. Tipurile stabilite pînă acum repetă, însă, îndeobşte, categoriile statuate de vechea retorică şi poetică. Într-adevăr, a vorbi (împreună cu Roland Barthes şi cu alţii) despre discursul metonimic (care ar corespunde naraţiunii), discursul metaforic (corespunzînd poeziei lirice şi discursului „sapienţial") şi discursul entimematic (corespunzînd discursului intelectual, respectiv eseului, criticii etc.) înseamnă a îmbrăca trupuri îmbătrînite în straie noi. Şi nici măcar prea noi. Căci predominanţa metonimiei, a metaforei şi a entimemei în povestire, lirică, respectiv scriere teoretică s-a remarcat demult. Este necesar, deci, un studiu mai atent al discursului literar, în vederea stabilirii categoriilor sale. Căci dacă socotim perfect justificată teza unităţii discursului literar, această unitate, ca şi diversitatea pe care o presupune şi o cuprinde — trebuie explicată şi justificată.

2. Fundamente psihologice ale romanului

„Pentru ultima oară psihologie !" — exclama odată Franz Kafka. Însemnarea aceasta a rămas o vreme în caietele sale. Cînd a ajuns să fie publicată nu mai era nici primul, nici singurul scriitor care se răzvrătea împotriva psihologiei.

Secolul XX s-a deschis printr-o simultană denunțare și aprofundare a psihologicului. Lucrările capitale ale lui Husserl și Freud apar în aceiași ani. În *Logische Untersuchungen* (1900—1913), Husserl depsihologizează logica. El ar fi putut folosi, pentru domeniul său, formula lui Kafka. Obiectul logicii nu este, după el, judecata concretă a omului, ci conținutul acestei judecăți și semnificațiile ei. Legile logicii nu au caracterul vag al legilor psihologice. *Interpretarea* freudiană a *visului*, tezele medicului vienez privind erotismul infantil, și în sfîrșit *Introducerea în psihanaliză* par să dea psihologiei un curs nou. Am putea spune, însă, uzînd de un paradox, că Freud a depsihologizat psihologia însăși. În orice caz, nimic nu mai rămîne din categoriile clasicului asociaționism psihologic, ca și din schemele mecaniciste ale secolului al XIX-lea. Descoperirea, explorarea unui plan subiacent determină modificarea radicală a modelelor psihologiei tradiționale.

Așadar, secolul începe printr-o criză a psihologicului. Aceasta se poate observa și pe plan literar. Pe de o parte, primele atacuri la adresa analizei psihologice, pe de alta căutarea și descoperirea unor noi modalități de apropriere a psihologicului. *Discipolul* lui Bourget apăruse în 1889 și cunoscuse o vogă imensă. Dar analiza de tip Paul Bourget cade vertiginos în desuetudine. Romanele lui Italo Svevo — *Una vita*, *Senilità* și, mai tîrziu, *La Coscienza di Zeno* — ca și operele lui Proust sau Musil reprezintă o primă precipitare majoră a rezultatelor acestei crize a psihologicului. Desigur nu putem vorbi despre o eliminare totală a psihologiei din opera acestor scriitori. Fiecare a încercat o transpunere a datelor psihologice pe un plan care nu mai este acela al analizei. Ceea ce îi interesează — într-un sens sau într-altul — pe acești prozatori este mai puțin ce *fac*, gîndesc sau simt personajele lor, ci ce *sînt* ele. Vidul „omului fără calități", ca și plinul eroilor proustieni este, în mod egal, de natură ontică, nu psihică. Cît despre Joyce, realitatea la care se referă trăirile senzaționale, ca și întreg „monologul interior" al eroilor săi, nu este nicidecum cea psihică. Realitatea aceasta este de natura *cuvîntului*, nu a trăirii sau a faptei.

Dar prezența psihologicului în operele de ficțiune este minată nu numai printr-o ontologizare a personajelor, ci și prin degradarea, neantizarea acestora. Dispariția personajului în proza secolului nostru este unul din fenomenele tipice ale depsihologizării literaturii. Teoreticienii „noului roman" francez îl definesc, înainte de toate, prin coruperea voită a solidarității personajului literar, deci a imaginii tradiționale a omului. În locul unei analize psihologice centrată pe recunoașterea unor caractere, individualități, personalități etc., „noii romancieri" francezi recurg la o plasmă difuză, la „o materie anonimă ca sîngele", „o magmă fără nume, fără conture" (formulele îi aparțin Nathaliei Sarraute). Chiar și atunci cînd unii dintre acești scriitori recurg la mijlocul protagoniștilor, ei se feresc să le dea acestora o figură, o consistență. Astfel Robert Pinget în romanul *Le Libera* prezintă vreo sută cincizeci de personaje într-un text de dimensiuni moderate. Evident, nici una din aceste făpturi fictive nu poate să dobîndească toate apanajele unei ființe. Lipsește continuitatea descrierii, a prezentării. Fantomele apar și dispar, se risipesc înainte de a se solidifica în vreun fel. În sfîrșit, o tendință mai pronunțată antipsihologică decît aceea pe care o manifestau, în operele lor, „noii roman-

cieri", este aceea pe care o observăm la unii scriitori contemporani (precum cei de la *Tel Quel*) care înlocuiesc personajele prin simple formule pronominale. Prin acest gramaticalism, nominalismul prozatorilor moderni atinge o limită pe care o socotim greu de depășit.

Nathalie Sarraute, în mai vechiul ei eseu, *L'Ère du soupçon*, propunea separarea „romanului psihologic" de „romanul de situație". De o parte, Dostoievski, de alta, Kafka. Criza psihologicului s-ar datora condiției omului modern, zdrobit de o civilizație mecanică. „Omul modern, corp fără suflet, sfîșiat de forțe ostile, nu era, în definitiv, nimic altceva decît ceea ce apare la exterior". Psihologicul, cu alte cuvinte, nu există. Comportamentismul romanului american (de fapt, al unor romane americane) n-ar fi decît răspunsul firesc la această situație a omului modern. Emul al romancierilor behavioriști, Camus a preluat metoda asociindu-i, într-un spirit eclectic (în *L'Étranger*) un gen de introspecție. Este, oare, comportamentismul, o tentativă de a elimina psihologicul? Nu, desigur. Programul behaviorist este formulat în psihologie înaintea apariției scriitorilor comportamentiști. În 1913, J. B. Watson publică *Psychology as the Behaviorist views it*, care, amplificîndu-se, va deveni celebra *Psychology from the Standpoint of a Behaviorist*. Eliminînd introspecția și orice metodă analitică întemeiată pe ea, psihologul american atribuie numai observării „comportamentelor" un caracter obiectiv, științific. Numai datele obținute prin această metodă obiectivă sînt cvantificabile, măsurabile, deci valide științific. În fond, ca și pavlovismul, și în genere reflexologia, behaviorismul reduce psihicul la fiziologie.

Comportamentismul romancierilor americani nu înseamnă, deci, decît o modificare în optica psihologică, o renunțare la introspecție și la analiză, nu o eliminare a psihologicului ca atare. Nu putem opune analiza (înțelegînd prin aceasta orice recurs la psihologie) și comportamentismul.

Criza psihologiei din prima jumătate a secolului nostru se dovedește azi a fi fost mai curînd o criză de creștere decît o agonie. Desigur, ca și vechile metode ale psihologilor, vechile procedee ale scriitorilor analiști au căzut în desuetudine. Ceea ce a rămas — cum ne-o probează tot mai mult prozele unor contemporani — este o *nouă metaforică psihologică*. Nu mai avem azi scriitori care să aplice naiv formulele psihanalizei, nici comportamentiști intransigenți. Este, în schimb, tot mai evidentă o surprindere concomitentă a umanului în mundan, a eului-în-lume. Și aceasta prin utilizarea celor mai diverse parabole, simboluri sau imagini. Nu un roman de *situație* opus unuia psihologic. Decesul „analizei psihologice" implică apariția unor noi perspective de apropiere a psihologicului.

Marile creații romanești au avut o dimensiune a spiritualului care nu e opusă psihologicului. Mă gîndesc, de exemplu, la *Don Quijote* ori la *Idiotul* lui Dostoievski. Această dimensiune, din care unii au făcut esența însăși a unui univers uman, lipsește în cele mai multe din romanele contemporane. Dar, pentru a dezvolta această dimensiune, experiența psihologică nu e suficientă. Și nici eliminarea voită a psihologicului, ca la unii „noi romancieri".

3. Autenticitatea

Într-un excelent articol închinat lui Max Blecher, după moartea acestuia, Mihail Sebastian afirma despre *Întîmplări din irealitatea imediată* că acestea „nu sînt propriu-zis o operă literară, ci un act de eliberare, ca orice confesiune". Izbucnind *de profundis*, strigătul celui condamnat „depășește și anulează literatura". Nici nu mai trebuie să ne punem întrebarea dacă o asemenea operă este sau nu este autentică. Doar în această scriere e în joc o existență, destinul cuiva „care își joacă propria lui viață și care trăiește pînă la cenușă bizara aventură de a fi om".

Mihail Sebastian făcea partea dintr-o generație (nu în sensul temporal ci într-unul spiritual) a însetaților de autenticitate. Va trebui odată să cercetăm mai de aproape implicațiile morale profunde, ca și condiționarea social-istorică a literaturii „autenticității", a „experienței". Ele nu sînt aceleași și nu operează la fel în cazul lui Camil Petrescu și Mircea Eliade, Mihail Sebastian și Max Blecher. Un fapt, însă, printre altele, este cert. Ori de cîte ori unul din acești scriitori-romancieri care nu se mulțumesc să-și proiecteze ficțiunile, ci își consemnează reflecțiile teoretice asupra romanului — pledează pentru o literatură autentică, pledoaria lor manifestă o tendință subiacentă antiestetizantă. Fără să adere la iconoclasmul avangardist, protagoniștii „autenticului" (și nu numai Camil Petrescu, potrivnic declarat al „calofiliei") se constituie în adversari ai „artisticului". Dealtfel, înaintea lor avangardiștii, promotori ai unei literaturi „autentice" — printre care futuriștii care reclamau o literatură a „jurnalelor de bord" — au asociat adeseori tehnicile literare ale consemnării nemijlocite a datelor cu refuzul expresiei artistice, deci cu intenția subminării edificiului artistic.

O asemenea acțiune de subversiune nu putea să constituie, însă, obiectivul unor literați, care — prin situația lor existențială, mai curînd decît printr-o poziție programatică — au practicat o literatură eminamente *autentică*. Vom numi doi asemenea literați: Kafta și Blecher.

Știm că, la Praga, Franz Kafka a aflat foarte curînd despre agitația tinerilor de la Zürich. Dar, deloc avid de descompunere, revolta de dragul revoltei nu putea să-l atragă. Toți decadenții, poeții damnați, toate spiritele „nocturne" i se păreau viciate de un păcat originar: orgoliul propriei detracări. În convorbirile sale cu Gustav Janouch revine de mai multe ori asupra mișcării *Dada* pe care o judecă cu multă severitate. O dată îi spune mai tînărului său prieten: „Dadaismul e o infirmitate... Coloana vertebrală spirituală e frîntă. Credința e sfărîmată". Ce fel de credință? Evident, credința în artă. Scriitorul praghez, al cărui tablou patologic era destul de complex, detesta *maladivul* în artă. Cel care, în tenebroase meditații nocturne, ajunge să considere scrisul drept „o răsplată pentru slujirea diavolului", care îi vorbea aceluiași prieten Janouch despre literatură ca despre „un fel de a invoca duhurile", a considerat și *a trăit* fără îndoială, literatura ca pe un exorcism. Dacă demonia este ceea ce subminează viața dinăuntru, literatura era, pentru autorul *Procesului*, singurul mod de a trăi *în pofida* oricărei amenințări. Nu cunosc cuvînt mai limpede, în acest sens, rostit de un scriitor care nu-și permitea complezențe față de sine ori formule ale unei retorici gău-

noase, decît mărturisirea lui Kafta : „...eu nu sînt altceva decît literatură și nu pot și nu vreau să fiu altceva..."

Nici Blecher nu avea constituția avangardistului. Cu cîtă politețe se scuză în fața lui Sașa Pană care, cu zelul animatorului, îi vorbise despre „unu" : „Cîteva chestiuni mă despart totuși de ortodoxismul curat de manifest ; toată greutatea ar fi deci ca « unu » să-mi tolereze atitudinea mea așa cum este și cum n-aș putea-o modifica". Nici el nu s-ar fi alăturat vreunei mișcări de activă subversiune a literelor și artelor ; nici el nu ar fi provocat „...explozii... între himerice și abstracte continente". Și aceasta tocmai pentru că, pentru Blecher ca și pentru Kafta, literatura era însăși viața. Cel care scria *Întîmplări din irealitatea imediată*, mărturisea despre sine : „eu trăiesc această irealitate și evenimentele ei fantastice". Și mai adăuga : „Știu că voi juca pînă la ultimele jetoane". Ceea ce a și făcut.

Nimic mai străin de o literatură *autentică* decît una autistă, închisă asupra sa însăși. Au existat, desigur, în secolul nostru, numeroase manifestări ale unei patologii a conștiinței literare, ca și a scrisului ca atare. Literatura autistă, asemenea schizofrenicului care închis în sine pierde contactul cu realitatea, își propune să creeze un univers propriu lipsit de orice relație cu alt univers posibil. Cum prea bine a arătat Serge Doubrowsky (cf. *Pourquoi la Nouvelle Critique*, p. 99—100), Robbe-Grillet (și nu numai el) este victima unei asemenea iluzii. O iluzie a criticului Robbe-Grillet, ca și a lui Roland Barthes, apologetul său — desmințită chiar de romanele autorului *Gumelor*. Căci, universul pe care acesta crede că-l crează printr-un „pur fiat al Verbului său" este un univers literar în care recunoști numeroase din trăsăturile unei lumi istorice, existente. Și Doubrovsky conchide : „...singură literatura autentică este o literatură *adevărată*". Într-adevăr, a scrie nu înseamnă nici a te închide în sfera ermetică a unei conștiințe autiste, nici în cercul exclusivist al unui limbaj, ci, dimpotrivă, a încerca să revelezi o lume în și prin cuvîntul tău.

Caietele lui Kafka și prozele lui Blecher sînt mostre exemplare ale unei literaturi a cărei autenticitate reprezintă un triumf continuu asupra tentației autismului. Totul îi îndemna pe acești mari bolnavi spre izolare, începînd cu boala lor și sfîrșind cu solitudinea ontică pe care o descoperă și unul și altul în teribilele experiențe ale unei existențe de timpuriu condamnate. Cînd îl vezi, însă, pe Kafka urmărind cu o atenție încordată la limită micile gesturi aparent invizibile ale celor din jur, ascultînd cuvintele trecătorilor și notînd cu înfrigurare aceste minime realii, înțelegi în ce sens clama el „pentru ultima oară psihologie", în ce sens autenticitatea halucinantă a scrisului său se întemeiază nu pe o complacere în propriile trăiri ci pe o deschidere spre *altul*. Tot astfel, înțelegem care este semnificația cuvintelor lui Blecher care — în aceeași scrisoare către Sașa Pană, din care am mai citat cîteva cuvinte — mărturisindu-se pe sine „un profesionist al emotivității și al susceptibilităților" — declară că asistă la propria sa degringoladă. Autenticitatea înseamnă, la un scriitor *adevărat*, implicare și distanțare totodată. Cuvîntul care, pentru Kafka, era invocare și exorcizare a demonilor, însemna pentru Blecher o similară purgare a pătimirii. Căci autenticitatea scrierilor lui Blecher rezidă în egală măsură în trăirea torturilor și în detașarea spectatorului : „Blecher — afirma Mihail Sebastian — vorbește despre boală, nici cu oroare, nici

cu milă, nici cu revoltă. Suferința el o privește liniștit, cu atenție, ca pe un fenomen detașat de el. Este un fel de luciditate chirurgicală în atitudinea lui față de durere. Cînd descrie o operație, o face minuțios, atent la ultima fibră nervoasă, cu o finețe implacabilă de sensibilitate, dar fără tînguire, fără spaimă. Este în cartea aceasta o familiaritate cu durerea și cu moartea, care duce pînă aproape de indiferență".

4. Personajul : desacralizarea eroilor

„Tief ist der Brunnen der Vergangenheit" — adîncă e fîntîna trecutului —, cu aceste cuvinte se deschide prologul lui Thomas Mann la tetralogia biblică, *Iosif și frații săi*. „Trecutul" acesta abisal nu este doar acela al istoriei, ci și al mitului. Într-o imagine simplă și arhaică, scriitorul reprezenta continuitatea dintre timpul mitic și cel istoric. Cercul, sfera rotitoare, șarpele mușcîndu-și coada ca simboluri ale perenității, semnifică, după el, articularea istoriei în anistoric. Teza lui Thomas Mann cu privire la mit, pe care se întemeiază tetralogia sa, este — cum știm — preluată și adaptată după teoria lui Karl Kerényi. În *Die antike Religion*, ca și în alte lucrări ale sale, acest cercetător al miturilor și cultelor antichității atribuie mitului (gîndirii mitice ca și trăirilor mitice) un mecanism definitoriu, acela al *repetiției*. Omul lumii mitice *repetă* prin gesturile, în cuvintele, în trăirile sale, actele, cuvintele efectuate ori rostite într-un timp sacru anterior de modele mitice (zei, eroi etc.). Viața omului arhaic nu este „originală"; ea este o continuă repetiție a unor vieți exemplare cu valabilitate perenă.

Din descrierea experienței mitice, ca repetiție, pe care o oferă Kerényi, deducem, ca un corolar, o distincție elementară și esențială dintre mit și istorie. Pe cînd mitul reprezintă o succesiune reversibilă a faptelor, istoria reprezintă o succesiune a lor ireversibilă.

Dar, reversibilitatea mitului (repet : a gesturilor, a cuvintelor care constituie o experiență mitică), repetiția necesară își are temeiul în sacralitatea atemporală la care se referă orice mit. Dacă mentalitatea arhaică atribuie mitului caracterul unei „istorii adevărate" mai adevărată decît orice eveniment real, trăit de oameni, aceasta e pentru că mitul poartă *garanția* modelelor sacre, a revelațiilor primordiale de la care se revendică. Desigur, mitologia, așa cum o cunoaștem noi (de pildă, corpus-ul miturilor eline, latine, germanice, scandinavice etc.) este constituit din mituri degradate, devenite fabulație lipsită de adevăr. Încă în antichitate (de ex. în secolul IV, clasic, al literelor eline), procesul desacralizării miturilor era suficient de avansat, pentru ca acestea să nu mai reprezinte decît o tradiție literară, nu una sacră. *Mythos*-ul se corupe, se preschimbă în fabulație lipsită de adevăr. *Mythódes* la Tucidide e un adjectiv cu sensul de „fabulos, nedovedit". Adevărul sacru se transformă în iluzie, ba chiar în minciună.

Procesul acesta al desacralizării miturilor merită să fie cercetat de-aproape. Căci se poate afirma că între acest proces și apariția unor formațiuni epice ale Antichității, în care recunoaștem strămoși ai romanului modern, există o legătură evidentă. Protoromanele, cum sînt bucolica

povestire *Daphnis şi Chloe* a lui Longos, ori naraţiunile picareşti *avant la lettre* ca *Satyricon*-ul lui Petroniu şi *Măgarul de aur* al lui Apuleius, sînt ficţiuni posibile doar într-o lume în care (chiar dacă numai pentru unii) mitul a devenit ficţiune, invenţie, fabulaţie lipsită de dovadă. S-a remarcat uneori caracterul realist al acestor povestiri (mai puţin al pastoralei lui Longos, mai degrabă al cărţilor lui Petroniu şi Apuleius). Or, faptul că numeroase scene din aceste romane sînt placentare unor realităţi social-psihologice ale timpului în care au apărut se datoreşte unui fapt esenţial pe care Erich Auerbach, în lucrarea sa asupra evoluţiei realismului în literatura occidentală, pare să nu-l fi luat în considerare. Într-adevăr, prin descompunerea sensurilor originare, sacre, ale mitului ca „istorie adevărată", accepţiunea mitului se modifică. Din „istorie adevărată" ea tinde să devină o „istorie falsă". Or, naraţiunea lipsită de temeiuri mitice alunecă în ficţiunea pură, în *phantasticos*, ori e silită să caute un alt temei al *adevărului*, o altă bază de veridicitate, de credibilitate, pe care o va găsi, de astă dată, nu în intemporalul sacru, ci în realitatea materială, curentă, în cotidian, în viaţa istorică. Astfel, *historia* (ca şi *logos*-ul dealtfel) este opusă acum *mythos*-ului neistoric, neadevărat. Una din sursele principale ale realismului (în modalităţile sale antice) poate fi, aşadar, aflată într-un proces de demitizare — ca să folosim un termen modern, foarte aplicabil şi realităţilor antice —, într-o înlocuire a poveştirii mitice devenită „mincinoasă", printr-o povestire adevărată".

ADRIAN MARINO

ÉLOGE ET GENÈSE DU NOUVEAU SELON L'AVANT-GARDE

Dans la longue histoire de l'idée de nouveauté littéraire, les avant-gardes inscrivent avec force un chapitre très important. L'idée de nouveauté est affirmée dans ses formes les plus pures et les plus significatives. Que l'avant-garde ait partie liée avec la nouveauté et fasse l'éloge du nouveau cela ressort de tous ses manifestes, de toutes ses déclarations programmatiques. Les formules sont euphoriques, exaltantes et exaltées. C'est le grand idéal, le grand amour, la grande religion des temps modernes.

Le futurisme est en effet „l'amour du nouveau", „l'amour intarissable du nouveau", „la grande religion du nouveau" qui embrassent tout et qui pénètrent „l'atmosphère d'avant-garde" dans son ensemble. C'est „le mot d'ordre de tous les novateurs...", de tous les adeptes d' „une nouvelle façon de voir le monde", d' „une nouvelle raison d'aimer la vie". „Aimer l'idée neuve", accepter d'avance tout ce qui est nouveau [1] c'est une disposition d'esprit très largement répandue.

Le nouveau est de par sa nature spontané, inépuisable, éternel. C'est ce qui justifie la certitude des avant-gardes de pouvoir instituer, l'une après l'autre, une „nouvelle ère", une „nouvelle époque". Bref de procéder à un re-commencement perpétuel qui équivaut à un départ absolu, sans origine, dont toutes les racines seraient coupées. On trouve des déclarations très précises dans ce sens chez les constructivistes russes („une nouvelle ère commence"), chez les partisans de l'*Esprit Nouveau* („Une grande époque vient de commencer") [2], même chez les Dadas (Raoul Haussmann : „Le but que nous voulons atteindre consiste à parvenir à un état primordial nouveau, à une nouvelle présence..."). Les lettristes ne feront pas exception [3]. On voit déjà se contourer l'un des plus grands mythes des avant-gardes : celui de la priorité absolue, de la perpétuelle naissance *ex nihilo*, suivie du refus méprisant des précurseurs et de toute attache traditionnelle.

C'est l'avant-garde, surtout celle du XXe siècle, qui conçoit l'acte de la création comme une innovation sans répit et sans fin. Chaque œuvre,

---

[1] Giovanni Lista, *Futurisme, Manifestes, Proclamations, Documents*, Lausanne, 1973, p. 94, 395 ; cf. „Europe", 551/1975, p. 106 ; Maurizio Calvesi, *Le due avanguardie*, I, Bari, 1971, p. 134 ; Arlette Albert-Birot, *Pierre Albert-Birot, „Sic" et le Futurisme*, „Europe", 551/1975, p. 102 ; *Los Vanguardismos en la América Latina*, La Habana, 1970, p. 195.

[2] Giorgio Kraiski, *Le poetiche russe del Novecento*, Bari, 1968, p. 348 ; *„Programme", „L'Esprit Nouveau"*, 1/1920.

[3] Jean-François Bory, *Prolégomènes à une monographie de Raoul Hausmann*, Paris, 1972 ; Isidore Isou, *Introduction à une nouvelle poésie et à une nouvelle musique*, Paris, 1947, p. 16.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4, p. 483-496, Bucureşti, 1976.

chaque texte, chaque poème, devient un événement irrépétable, une aventure strictement individuelle. Le poète d'avant-garde est le champion du poème-événement, c'est-à-dire „l'apôtre de cette conception qui exige de tout nouveau poème qu'il soit une refonte totale des moyens de son auteur, qu'il coure son aventure propre hors des chemins déjà tracés, au mépris des gains réalisés antérieurement". Pas de tradition, pas de clichés, pas de poncifs, mêmes personnels ! La poésie est à réinventer chaque fois. Le nouveau c'est le non-renouvelable. C'est une possibilité permanente d'ouverture, une „forme" (vide) de l'esprit à remplir différemment et à chaque instant. Le poète noue „un véritable pacte avec l'inconnu et la non-mesure..." [4].

L'éloge du nouveau verse dans le culte du nouveau qui devient à son tour un véritable postulat : celui de la nouveauté absolue, radicale, intégrale, totale, sans anticipation et sans postérité. Principe dont l'énoncé est toujours au superlatif : „le plus nouveau", „complètement nouveau", „absolument nouveau". A la place du „nouveau" le *super-nouveau*, à la place du „moderne" — l'*ultramoderne*. Dada fera un très grand cas non seulement de sa nouveauté intégrale, mais aussi du principe de la nouveauté intégrale : „nouvelles formes, nouveaux matériaux, nouvelles idées, nouvelles directions, nouveaux hommes", une nouveauté tous les azimuts, envahissante et fiévreuse : „l'intensité d'un art nouveau" [5]. L'avant-garde sud-américaine se mettra, elle aussi, à l'école du *poeta novísimo*. Quand il passe à la critique (partisane), ce critère justifie des jugements sans appel : „Le surréalisme n'a apporté au moment de sa fondation aucune contribution radicalement neuve" [6]. Selon cette logique, le plus nouveau, le radicalement nouveau et le dernier nouveau sont des notions rigoureusement synonymes. Le nouveau est toujours à son terme, à l'extrême pointe de sa marche.

Bien sûr, le nouveau — le nouveau radicalement nouveau — se confond avec l'originalité. Nous assistons, une fois de plus, à la redécouverte, mais sur une très grande échelle, de cette idée littéraire traditionnelle, dont le dernier éclat date du romantisme. L'originalité constitue une revendication polémique, un véritable article de programme, dans des formes, cette fois-ci, très incisives et impératives. Le *Manifeste des peintres futuristes* (1910) énonce le principe „qu'il faut mépriser toutes les formes d'imitation et glorifier toutes les formes d'originalité". De même que le *Manifeste des auteurs dramatiques futuristes* (1911) : „Les auteurs ne doivent être préoccupés que d'*originalité novatrice*". Le mot d'ordre est l' „originalité à tout prix" [7]. En quoi consiste cette nouveauté radicale, vrai postulat esthétique des avant-gardes ?

---

[4] Cf. „Europe", 551/1975, p. 106 ; André Breton, *Entretiens*, Paris, 1969, p. 31 ; idem, *L'Art magique*, Paris, 1957, p. 228.

[5] Gloria Videla, *El Ultraísmo*, Madrid, 1971, p. 28 ; Paul Pörtner, *Literatur-Revolution*, Darmstadt, 1960, I, p. 339 ; Hans Richter ; *Dada, Art and anti-art*, New York, 1965, p. 9 ; Tristan Tzara, *Œuvres complètes*, (Paris, 1975), I, p. 700.

[6] David Bary, *En torno a las polemicas de vanguardia* (*Movimientos literarios de vanguardia en Iberoamerica*), México, 1965, p 25 ; Michel Sanouillet, *Dada à Paris*, Paris, 1965, p. 423—424.

[7] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 165, 248, 395.

Elle exige qu'on rejette toute forme d'imitation, de répétition et d'emprunt littéraire : „Toutes les pièces qui partent d'un lieu commun ou qui empruntent à d'autres œuvres d'art leur conception, leur ficelle, ou une partie de leur développement sont absolument méprisables". L'originalité, selon les mêmes futuristes, est aussi le „jamais dit". Le mouvement Dada s'est, de son côté, „libéré des conventions, ouvert à tous ceux qui veulent faire quelque chose de vraiment nouveau, sans procédés, en dehors de toute école". L'originalité exige donc l'ensemble de ces refus : conventions, procédés, écoles, règles. Elle est aussi le règne de la spontanéité : « Les novateurs — aux dires de Tristan Tzara — se laissent entraîner par des caprices non-réglés de l'heure et de l'atmosphères" [8]. L'originalité signifie, en même temps, „invention de ce qui n'existe pas", du „pas encore vue", création „inédite" qui se refuse à toute „répétition" et à toute „formule" » [9]. Chaque restriction renvoie à son principe opposé promu en qualité essentielle.

La doctrine de la nouveauté extrême est aussi celle de l'imprévisible, de l'insolite, de l'étrange, du choc. Une fois de plus, une idée ancienne, fortement mise en valeur par le baroque, se laisse redécouvrir par l'avant-garde qui lui assigne un rôle de premier choix. Si la littérature est le poncif, la poésie se confond avec la trouvaille, le règne de l'inattendu, de la découverte perpétuelle. La *surprise*, voire le saugrenu, devient le grand mot d'ordre de l'avant-garde dès lors très répandu dans les manifestes, ainsi que dans l'ambiance intellectuelle de l'époque. La vocation contestatrice, polémique, de ce slogan est à toute épreuve : „Horreur de tout ce qui est vieux et connu. Amour du nouveau et de l'imprévu" (F. T. Marinetti, *Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913). C'est le côté „théâtral", le côté „spectacle" de l'avant-garde, qui se pense en art de „choc" et de „stupeur". On n'a qu'à parcourir des manifestes comme *Le Music-Hall* (1913) qui recommande d',,inventer incessamment de nouveaux éléments de stupeur", d',,introduire la surprise..." etc., le *Manifeste de l'Alphabet à Surprise* (1916), le *Théâtre de la surprise* (1921) qui réclame „la valeur essentielle de son originalité surprenante", „sa valeur de surprise" et qui doit „frapper de stupeur amusante la sensibilité du public". La surprise est un élément essentiel de l'art aujourd'hui plus que jamais parce que après des siècles pleins d'œuvres de génie, qui toutes ont surpris le monde, il est bien difficile de surprendre aujourd'hui". Même revendication chez les futuristes russes (notamment chez Maïakovski) et polonais [10]. La fréquence est tellement grande que la „surprise" cesse vite d'être une ... surprise. Elle déchoit vite au niveau de nouveaux lieux communs de l'époque.

Rien de plus banal, en effet, dans les milieux d'avant-garde, après 1910, que l'*Etonne-moi* de Diaghilev ou le *J'émerveille* d'Apollinaire. D'après Marcel Duchamp, dont les idées se cristalisent à la même époque,

---

[8] Idem, *op. cit.*, p. 248 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 94—95 ; Francis Picabia, *Ecrits*, Paris, 1975, I, p. 218 ; Hans Richter, *op. cit.*, pp. 50—51 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 614.

[9] Braulio Arenas, *Vicente Huidobro y el creacionismo* (*Los Vanguardismos en la América latina*), p. 96, 25 ; Ilarie Voronca, *Act de prezență*, Cluj, 1972, p. 186—187.

[10] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 142, 250, 253, 279 ; Ignazio Ambrogio, *Formalismo e avanguardia in Russia*, Roma, 1968, p. 113 ; Josef Heistein, *Le Futurisme dans les littératures européennes*, „Europe", 551/1975, p. 25.

un tableau qui ne choque pas n'en vaut pas la peine". „Les œuvres de choc" sont à l'ordre du jour. J'exige du ravissant" renchérit Picabia. La poétique du jour est fondée entièrement sur ce principe. „Il y a la surprise et la joie de se trouver devant une chose neuve". (Pierre Reverdy) [11]. Ce principe débouchera vers une théorie de l'image poétique et de la métaphore. Rien d'étonnant qu'Apollinaire, dont l'esprit a des vertus de synthèse et ... d'éponge, fasse sienne la même théorie : „Perdre / Mais perdre vraiment / Pour laisser place à la trouvaille" (*Toujours*, 1917). Quant à son exposé théorique, *L'Esprit nouveau et les poètes*, il n'apporte rien de neuf : „L'esprit nouveau est également dans la surprise. C'est ce qu'il y a en lui de plus vivant, de plus neuf. *La surprise est le plus grand ressort nouveau*". Ou : „La surprise, l'inattendu est un des principaux ressorts de la poésie d'aujourd'hui" [12].

On ne saurait donc lui attribuer cette „trouvaille" comme il sera de coutume chez les Dadas et les surréalistes. D'après Tristan Tzara, „Apollinaire avait vu dans la surprise un des plus importants éléments de la poésie. Mais c'est dans l'œuvre de Jarry que la conscience de cette *surprise* d'ordre poétique fait son apparition" [13]. La valeur intrinsèque et polémique du principe reste cependant intacte. L'inventeur de Dada insistera à plusieurs reprises là-dessus : *Le Cabaret Voltaire* „oublia les frontières de l'éducation des préjugés, sentit la commotion du nouveau". La peinture de Picasso procède par des „fulgurantes surprises de l'esprit qui ont contribué à assainir l'atmosphère viciée de la complaisance artistique" [14]. Apollinaire fait autorité également auprès d'André Breton qui le cite plusieurs fois (sa définition de la *surprise* est déjà tombée dans un certain folklore de l'avant-garde) avec une nuance plus personnelle dans *L'Amour Fou* : „La surprise doit être recherchée pour elle-même, inconditionnellement". Elle est faite, on le sait, de „trouvaille", de „jamais-vu", de „contre-sens", de „contre-temps" [15].

Les manifestes roumains s'alignent sur les mêmes positions. La revue *75 H.P.* (directeur Ilarie Voronca) exige, elle aussi, „L'art surprise". La surprise chasse la banalité, elle est une „explosion" potentielle et perpétuelle, elle est le „tumulte" du poème, etc. [16].

Pour l'essentiel cependant, l'avant-garde n'enrichit ni l'énoncé, ni la théorie intrinsèque de la nouveauté littéraire. Identifier l'idée de *nouveau* avec celle de *la poésie* et de *l'art*, c'est refaire une fois de plus

---

[11] Pierre Cabanne, *Entretiens avec Marcel Duchamp*, Paris, 1967, p. 129 ; Francis Picabia, *op. cit.*, 1, p. 57 ; Pierre Reverdy, *Le gant de crin*, Paris, 1927, p. 34 ; André Breton, *Perspective cavalière*, Paris, 1970, p. 32, 37.

[12] Guillaume Apollinaire, *L'Esprit nouveau et les poètes*, „Mercure de France", 491, 1er déc. 1918, p. 391, 393.

[13] Tristan Tzara, *Alfred Jarry*, „Europe", 555—556/1975, p. 75.

[14] Idem, op. cit., I, p. 568 ; cf. Daniel Leuwers, *Tristan Tzara critique d'art*, „Europe", 555—556, 1975, p. 223—224.

[15] André Breton, *Les Pas perdus*, Paris, 1969, p. 37 ; idem, *La Clé des champs*, Paris, 1967, p. 287 ; ibidem, *L'Amour fou*, Paris, 1937, p. 96, 97 ; ibidem, *Le Surréalisme et la peinture*, Paris, 1965, p. 116 ; Paul Eluard, *Œuvres complètes*, Paris, 1968, I, p. 938 ; J. H. Matthews, *Theatre in Dada and Surrealism* , Syracuse, 1974, p. 155.

[16] Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 183 ; Ştefan Roll, *Ospăţul de aur*, Bucureşti, 1968, p. 207, 226, 308.

le grand modèle théorique du moderne et de la modernité. Il ne fait point de doute que le nouveau et l'originalité sont deux des conditions de l'art, et l'avant-garde ne fait que renforcer cette idée, après coup, du reste. *La lettre du voyant* de Rimbaud n'est-elle pas le manifeste de la „littérature nouvelle"? „En attendant, demandons au *poète* du *nouveau* — idées et formes". Baudelaire, lui, vient d'être cité. Mais les futuristes redécouvrent la même idée : „L'art est la nouveauté, la nouveauté est l'art". „Chaque artiste pourra donc inventer un art nouveau". C'est une tendance commune à tous les arts. Les suprématistes et même les dadas se trouvent d'accord sur ce point [17]. On assiste à la progression de ce principe aussi dans toutes les avant-gardes de l'Europe de l'est : en Pologne, en Tchécoslovaquie, en Hongrie, en Roumanie, etc. [18]

Même observation à faire sur l'identification de la *nouveauté* et de *la valeur*, sur la valeur intrinsèque de la nouveauté. Ce critérium du jugement artistique, de la valorisation de l'art, l'avant-garde ne tarde pas, à son tour, à le redécouvrir. Le nouveau passe par-dessus les étiquettes, il est la „suprême simplicité". Même le mouvement Dada affirme avoir donné „une nouvelle valeur", un „sens positif" [19]. Le nouveau est à la fois beau et précieux, tant en soi, que par ordre de priorité. L'avant-garde s'assure de cette façon la qualité de ne jamais déchoir.

La contribution particulière, dont les avant-gardes sont plus ou moins conscientes, vise plutôt l'aspect agressif, extrémiste, de la nouveauté, ainsi que son statut extra-littéraire.

a) L'extrémisme et le paroxisme nihiliste se retrouvent dans le camp opposé. Les attitudes positives des avant-gardes atteignent la même intensité, et elles prennent le même tour excessif, radical et violent. L'éloge du nouveau connaîtra des formes également agressives, combatives, „furieuses" : „Et c'est Jarry qui ouvre la voie à l'Esprit nouveau d'Apollinaire, à ce monde neuf d'où toutes les fumées du symbolisme ont été balayées". Pour André Breton „l'expression doit être renovée par l'artiste aussi complètement que possible". Le nouveau s'impose de grande lutte ; pour vaincre, il sait organiser sa répression et même ses „purges". Sa nature est très combative. Comme dans le cas de l'expressionnisme allemand, un *neue Pathos* pousse à l'action. Ce qui caractérise tous les *ismes*, selon une expression qui date elle aussi de cette époque, c'est une certaine „fureur de la nouveauté" [20], expression d'une très haute ferveur, à la fois protestataire et novatrice. C'est le grand dénominateur commun de toutes les avant-gardes.

b) L'exigence de la nouveauté devient en même temps totale (on dirait „totalitaire") et universelle. Elle vise l'homme, la vie et la société

[17] Giovanni Lista, op. cit., p. 259, 378 ; K. S. Malévitch, *Du Cézanne au suprematisme*, tr. fr. (Laussane, 1974), p. 123 ; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 477.

[18] Josef Heistein, *op. cit.*, „Europe", 554/1975, p. 25 ; Karel Teige, *Poétisme*, tr. fr., „*Change*", 10/1972, p. 107 ; Dezsö Baroti, *Radnoti et la poésie d'avant-garde*, „Acta Litteraria", 3—4/1965, p. 314 ; Sasa Pană, *Antologia literaturii române de avangardă*, Bucureşti, 1969, p. 552.

[19] Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 359 ; Marcel Ianco, *Unbekannter Dada* (*Dada, eine literarische Dokumentation*, hgb. von Richard Huelsenbeck, Reinbeck bei Hamburg), 1964, p. 18—21.

[20] André Breton, *Position politique du surréalisme*, Paris, 1971, p. 70 ; Tristan Tzara, *Alfred Jarry*, p. 72 ; Roberto Fernández Retamar, *La poesia vanguardista en Cuba* (*Los Vanguardismos en la América latina*), p. 316.

dans son ensemble, l'impératif de la nouveauté dépassant de beaucoup et de très haut le domaine artistique et littéraire. On dirait que son objectif suprême, sa grande visée serait d'être supra et extra-littéraire. Il s'agit d'une refonte radicale de l'existence et de l'esprit, par „des âmes et des choses renouvelées" (*die erneuernte Seele und Sache*). Il faut absolument „établir un ordre nouveau", aboutissant à une nouvelle réalité et à un nouvel univers. Ces expressions qui reviennent partout sont d'ailleurs employées par les esprits les plus représentatifs des avant-gardes : Tristan Tzara („la suprême simplicité", „Nouveauté", „Une nouvelle réalité"), Guillaume Apollinaire („Bâtir et aussi agencer un univers nouveau", *La Petite Auto*), G. Ribemont-Dessaignes („Il s'agit d'un nouvel univers abstrait ...") [21]. „Homme nouveau", „vie nouvelle", „ordre nouveau", „mythologie nouvelle", „moderne", voire „utopies nouvelles" tels sont les slogans les plus répandus de cette révolution spirituelle.

Une certaine approche hâtive et dogmatique veut que les avant-gardes soient complètement dépourvues de conscience déterministe, de toute perspective objective sur leur genèse historique et sociale. La réalité est diamétralement opposée. Les avant-gardes se sont toujours autorisées et justifiées d'un conditionnement très précis qui englobe la totalité des réalités contemporaines. Loin de se concevoir surgies du néant ou suspendues dans le vide, les avant-gardes font toujours grand cas de la genèse du nouveau, de leur intégration historique, de leurs coordonnées spatiales et temporelles. Situées historiquement, et ayant la conscience de leur situation historique, les avant-gardes se pensent et se définissent en tant qu'expression la plus immédiate et la plus pure de leur situation historique spécifique. La théorie du nouveau dans son ensemble, la revendication et l'éloge du nouveau qui animent d'un bout à l'autre tous les programmes des avant-gardes, sont fondés sur cette conviction fondamentale : l'esprit de l'avant-garde reflète l'esprit le plus profond et le plus caractéristique du temps et de l'époque. De ce fait, l'avant-garde se sent et se proclame, une fois de plus depuis Rimbaud, „absolument moderne".

La lecture des textes frappe par certains *leitmotive* et par l'intensité de leur fréquence. L'avant-garde plonge dans *la vie* et traduit „la passion pour la vie moderne". „Les nouvelles conditions de vie dans lesquelles nous vivons ont créé une infinité d'éléments naturels complètement neufs" qui aspirent à entrer dans „le domaine de l'art". „La vie croît en nouvelles formes et pour chaque époque sont nécessaires un art, un moyen et une expérience nouveaux". „La vie nouvelle fait naître aussi un art nouveau" [22]. Donc, pas de séparation entre l'art et la vie ; au contraire identité et fusion des plus complètes. Le futurisme est ainsi le premier mouvement à rompre radicalement avec l'esthétique *fin de siècle*, avec toute forme d'esthétisme et de décadentisme. La fascination de la „vie nouvelle" prend l'allure d'un véritable mythe. Il agit puissamment sur la conscience de Vicente Huidobro et de son „creacionismo", de Tristan Tzara („Aujourd'hui", „vie nouvelle"), d'André Breton („la vie de ce temps")

---

[21] Paul Pörtner, *op. cit.*, I, p. 289 ; André Breton-Philippe Souppault, *Les Champs magnétiques*, Paris, 1967, p. 69 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 355, 725 ; G. Ribemont-Dessaignes, *Histoire de Dada*, N.R.F., 19 (1931), p. 869.

[22] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 183, 395, 398 ; K. S. Malévitch, *op. cit.*, p. 85.

etc. Faire preuve d'une „volonté nouvelle, d'une „nouvelle façon de voir le monde", faire de l'„*art vivant*, au sens de quête passionnée d'un nouveau rapport vital de l'homme avec les choses" [23], c'est plonger dans la réalité la plus immédiate, la plus authentique, donc la plus „historique". C'est la méthode la plus efficace pour être effectivement „présent", „*contemporain*" et en même temps libéré de tout passé et de toute tradition. Vivre „les miracles de la vie contemporaine", se laisser pénétrer du grand souffle de „toutes les nouveautés produits par la vie contemporaine", c'est faire „de l'art nouveau avec la nouvelle vision d'un contemporain" [24]. Ce grand principe futuriste traverse toutes les avant-gardes postérieures, qui ne font que reprendre ou redécouvrir, par la logique intrinsèque de l'esprit d'avant-garde, la même idée directrice. On la retrouve partout : dans toutes les avant-gardes européennes et de l'Amérique latine (*Manifeste de „Martín Fiero"*), jusque dans les derniers débats sur l'avant-garde actuelle et la néo-avant-garde [25].

Etre nouveau, être original, c'est se montrer fidèle à l'*esprit du temps*, à l'*esprit de l'époque*, deux autres grands „topoi" de la même famille. Les avant-gardes établissent un rapport immédiat entre l'expression du temps, son esprit, et leur „art", en tant que reflet direct, exclusif, inexorable et impératif. Le ton est donné par *Une gifle au goût public* (1912) des futuristes russes : „*Nous* seuls *sommes le visage* de *notre* Temps. Le cor du temps sonne par nous dans l'art des mots". On parle partout des „signes du temps", d'„un idéal poétique nouveau de l'ère présente", „que nos œuvres soient l'expression du temps où elles sont nées, ces œuvres-là seules sont vivantes ... *A chaque* temps son art" [26]. Ces idées circulent d'abord et surtout grâce aux futuristes qui ne font que donner cours à une conviction généralement admise par tous les „modernes" : „L'Esprit nouveau est celui du temps où nous vivons" (vérité de La Palisse) et l'art n'est que „l'expression du temps", donc „changement", „mode", parfaite synchronisation (vérité cette fois-ci d'avant-garde) [27].

Telle était la doctrine globale de l'avant-garde jusqu'à l'apparition de Dada. Le mouvement lancé à Zurich l'adopte, la fait sienne et lui donne une dimension internationale accrue. L'esprit du temps en littérature dépasse largement les frontières, il accède à la dignité de *Weltliterature* et le mouvement Dada se proclame son expression la plus fidèle. Le manifeste de Richard Huelsenbeck (*Dada Almanach*, 1920) articule les deux positions : „L'art dépend, dans son exécution et sa direction, de son temps et les artistes sont la création de leur époque". Les temps sont à la révolte et Dada est l'expression internationale de nos temps, la grande rébellion

---

[23] Gloria Videla, *op. cit.*, p. 105 ; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 371, 403 ; André Breton, *La Clé des champs*, p. 418 ; idem, *Manifestes du surréalisme*, Paris, 1965, p. 78.

[24] Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 54 ; Vahan D. Barooshian, *Russian Cubò-Futurism*, 1910—1930, Mouton, 1974, p. 71.

[25] *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 203 ; *Avanguardia e decadentismo*, „Il Contemporaneo", 18—19/1959, p. 68.

[26] *Manifestes futuristes russes*, p. 13 ; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 97 ; Iosef Heistein, *op. cit.*, „Europe", 551/1975, p. 17 ; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 15.

[27] Guillaume Apollinaire, *op. cit.*, „Mercure de France", 491, 1er déc. 1918, p. 396; Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 377.

des mouvements artistiques, le reflet artistique de ces offensives" [28]. A partir de ce stade, tous les autres mouvements ne font que reprendre rigoureusement les mêmes idées, par un phénomène d'imitation, de simultanéité et de récurrence largement vérifié. D'ailleurs *De Stijl* (1919) constate que „ces temps sont nos temps et aujourd'hui nous sommes les témoins de la naissance d'un nouvel art plastique". L'expressionnisme lui aussi, „baigne dans l'air de notre temps" (comme le romantisme et l'impressionnisme). Il est „la poésie de notre temps", la symphonie intégrale et simultanée de l'époque, de „la totalité de notre temps". La doctrine du *Bauhaus* se donne pour „le produit logique inévitable des conditions intellectuelles, sociales et techniques de notre temps", pour l'expression concrète de la vie de notre époque". V. Huidobro, à cheval entre l'Europe et l'Amérique du sud, professera exactement les mêmes principes, très répandus dans le nouveau monde [29]. Dans l'Europe de l'est également. La revue roumaine *75 H.P.* (1924) se met au „diapason du siècle", tandis que la revue *Punct* (1925) fait appel, pour justifier l'art moderne, à „la loi des déterminants historiques". Le mouvement *Integral* se trouve „dans le rythme de l'époque; avec l'intégralisme c'est le style du XXe siècle qui commence". Le surréalisme ne correspond plus au rythme de l'époque. „Nous appelons tradition aller de concert avec le temps". Enfin, la revue *Alge* (1930) choisit d'être — comme les futuristes russes — „le véritable clairon du siècle" [30], siècle considéré sous ses aspects techniques, trépidants, électriques. Les beaux esprits se rencontrent.

On ne saurait assez souligner que l'*esprit du temps* ait pour les avant-gardes une genèse entièrement et profondément objective. Il est le produit et l'effet d'un conditionnement direct et immédiat : la totalité des aspects techniques et industriels de la société actuelle, la réalité des grandes villes, l'impact de la vie moderne, la *modernolatria* des futuristes, les premiers à lui donner statut de principe. Le *Manifeste du futurisme* (1909) trace la voie à suivre : „11. Nous chanterons les grandes foules agitées par le travail, le plaisir et la révolte; les ressacs multicolores et polyphoniques des révolutions dans les capitales modernes; la vibration nocturne des arsenaux et des chantiers sous leurs violentes lunes électriques; les gares ...; les mines ...; les ponts ...; les paquebots ...; les locomotives ...; le vol glissant des aéroplanes ...". Deux autres manifestes : *La Splendeur géométrique et mécanique et la sensibilité numérique* (1914) et *La Nouvelle religion-morale de la vitesse* (1916) renforcent la doctrine : l'art futuriste est „ivre de machinisme". On aura donc : *L'Art des bruits* (Luigi Russolo, 1913), *Le Music-Hall* (1913), *Construction absolue de Mouvement-bruit* (E. Prampolini, 1915), *Le théâtre futuriste synthétique* (1915), le *Mécanisme de l'Art* (Gino Severini, 1916), le *Manifeste de la*

---

[28] Robert Motherwell, *The Dada Painters and Poets: an Anthology*, New York, 1951, p. 243, 245.

[29] Mario De Michelli, *Le Avanguardie artistiche del Novecento*, Milano, 1971, p. 409; Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 177; Paul Raabe, *Die Zeitchriften und Sammlungen des literarischen Expressionismus*, Stuttgart, 1964, p. 144; Walter Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, tr. angl., London, 1968, p. 20, 44; Ana Pizarro, *Vicente Huidobro, un poeta ambivalente*, Concepción, 1971, p. 47; *Los Vanguardismos en la América latina*, p. 92, 172.

[30] Saşa Pană, *op. cit.*, p. 568; Ilarie Voronca, *op. cit.*, p. 183, 191, 208, 210; *Precizări*, „Integral", 5/1925, p. 2.

cinématographie futuriste (1916), *Le théâtre aérien futuriste* (1919) et *Roma Futurista*, (III, 66, 18 gennaio 1920), *L'Art mécanique* (E. Prampolini, I. Pannaggi, V. Paladini, 1923) : „Créer définitivement le nouvel Art plastique inspiré par la Machine", „l'Idéal mécanique net et précis nous attire irrésistiblement", *Manifeste de l'Aéropeinture* (F.T. Marinetti, 1929) [31], etc. Toute la „phénoménologie" et la „morphologie" de l'industrie et de la technique modernes passent d'emblée en idées, thèmes et langages artistiques. L'objectif essentiel est : „Peindre le nouveau, le fruit de notre temps industriel" (Umberto Boccioni). Le „Futurisme signifie complète acceptation de la civilisation moderne avec toutes ses gigantesques merveilles ..." (G. Papini) [32].

Comme de coutume, ce principe passe lui aussi les frontières et prend de ce fait une dimension internationale. Il est taillé d'ailleurs sur la mesure de la *civilisation moderne* en pleine expansion. Les futuristes russes proclameront donc l'influence des inventions techniques sur la poésie moderne, „avions, moteurs, hélices, autos, cinéma, culture dans la poésie des futuristes". On rend un grand éloge à „la culture citadine, la dynamique du monde, le mouvement des masses, les inventions, les découvertes, la radio, le cinéma, les avions, les autos, les machines, l'électricité, les trains express ..." (D. Bourliouk). L'enthousiasme de l'architecture constructiviste trouve la même justification : „Le monument moderne — écrit V. Tatlin — doit refléter la vie sociale de la ville ... Seul le rythme de la métropole, des usines et des machines, seule l'organisation des masses peuvent donner le goût de l'art nouveau". La vogue de ces idées a été grande en Russie et en U.R.S.S. entre 1913—1920. Le futurisme polonais la connaît aussi [33]. L'avant-garde roumaine fait état, après 1924, de convictions identiques et de même provenance futuriste. Le *Manifest activist către tinerime* („Manifeste activiste pour la jeunesse", *Contimporanul*, 46/1924) constate que „nous pénétrons dans la grande phase activiste industrielle. „Le manifeste de la revue *Integral* (1/1925) exprime la participation totale au „style de l'époque" : „Nous vivons irrémédiablement sous le signe de la cité", „rythme-vitesse", „la pensée doit dépasser même la vitesse", „nous nous voulons en béton armé". Il y a même une surenchère : *De la futurism la integralism* („Du futurisme à l'intégralisme", *Integral*, 6—7/1925), l'article-programme de Mihail Cosma (Claude Sernet), qui proclame la nécessité d'une „énorme synthèse contemporaine". Le manifeste de la revue *Unu* (1/1928) reprend ses éléments essentiels par des énumérations précises : „avion", „t.s.f.-radio", „télévision", „76 H.P.", „art, rythme, vitesse, imprévu, granit" [34].

Se baigner dans cette ambiance moderne, créer de concert avec elle, l'exprimer dans son essence, dans ses aspects les plus typiques ou dans ses détails significatifs, c'est accepter — implicitement ou explici-

---

[31] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 87, 222, 366.

[32] Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 54 ; Giovanni Lista *op. cit.*, p. 91, 298.

[33] Benjamin Goriely, *Le avanguardie letterarie in Europa*, Milano, 1967, p. 53 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 71 ; Francesco Dal Co, *Poétique de l'Avant-garde et Architecture dans les années 20 en Russie*, „VH 101", 7—8/1972, p. 26 ; Endre Bojtar, *Poésie pure — poésie communiste*, „Acta Litteraria", 3—4/1968, p. 319.

[34] Saşa Pană, *op. cit.*, p. 548, 554, 558.

tement — le principe — tellement „classique"—de la littérature „expression de la société". L'avant-garde ne le repousse pas d'une manière systématique; parfois elle l'accepte même ouvertement et dans des formules qui peuvent surprendre. Elles font pendant à l'engagement révolutionnaire des avant-gardes. Impliqués dans un processus révolutionnaire, certains porte-paroles arrivent à constater que les avant-gardes sont effectivement le „reflet" de ce processus, la suite d'un conditionnement social, entraînées ou médiées par la guerre ou par la révolution. Cette conclusion de poids ne tarde pas à se voir exprimée : „Les *ismes* sont liés à la guerre et à la révolution ..." Certaines manifestations Dada, notamment le photomontage, sont présentées comme „une *nouvelle* image du chaos de la période de guerre et de révolution". „Si Dada est incohérent, versatile, idiot, scatologique et pourtant poétique — écrit Tristan Tzara — c'est qu'il est le reflet de la société" [35]. Ce n'est pas un alibi, ni un titre de gloire. Tout simplement une constatation de fait.

Peut-on parler par conséquent d'une prise de conscience „réaliste", même dans le sens très extensif du terme? Précisons d'abord que le refus de ce principe concerne d'abord et en premier lieu les définitions dépassées, académiques, traditionnelles du réalisme, et en aucune façon sa formule moderne traduite dans les termes rappelés plus haut. Aux réalités sociohistoriques nouvelles correspond une littérature nouvelle, et les avant-gardes ne tardent pas à se revendiquer (en gros) de ce principe très général, il est vrai, mais un peu inexact. Souvent il perce en filigrane, il se laisse seulement déduire, on le lit entre les lignes. Mais parfois il est ouvertement revendiqué. C'est ainsi que V. Kandinsky parlera d'une „nouvelle représentation du monde contemporain", tandis que D. Bourliouk demandera, dans le même contexte et à titre collectif, „un art qui soit le reflet direct de la réalité". C'est vers cette formule que pousse d'ailleurs la totalité des facteurs et des causes qui déterminent la genèse de la nouveauté des avant-gardes. Le champ sémantique du *nouveau* est très flou, mais le noyau en est précis : il s'agit de saisir et d'exprimer une nouvelle réalité, dont le contenu social variable ne fait plus de doute et dont la source reste extérieure, indépendante de tout processus cognitif de la conscience. La conscience de l'artiste ne produit pas la réalité, elle se laisse „produire" et conditionner par la réalité objective. „Avec Dada une nouvelle réalité accède à sa spécificité même" [36]. Et il est significatif qu'un mouvement dérivé de l'expressionnisme prendra pour enseigne le terme même de *Neue Sachlichkeit* („Nouvelle Objectivité"), avec certaines connotations réalistes, qui iront jusqu'à la synonymie : „réalité immédiate", „considérer les choses avec une entière objectivité" [37]. Ces termes n'excluent évidemment pas aucune des réalités historiques et sociales citées auparavant. Certainement, le problème est bien plus complexe et exige de nouvelles précisions et dissociations, notamment sur la

[35] Benjamin Goriely, *op. cit.*, p. 115; Hans Richter, *op. cit.*, p. 116; Tristan Tzara, *op. cit.*, I, p. 702.

[36] Benjamin Goriely, *op. cit.*, p. 53; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 71; Robert Motherwell, *op. cit.*, p. 244.

[37] Fritz Schmalenbach, *The term „Neue Sachlichkeit"*, „The Art Bulletin", XXII, 3/1940, p. 161—165; Guillermo de Torre, *Historia de las literaturas de vanguardia*, Madrid, 1971, I, pp. 214—216.

notion-clé de création. L'intention poétique, selon les surréalistes, se voit „en posture d'embrasser toutes les structures du monde" [38]. Bornons-nous, dans ce chapitre, à passer en revue la totalité des catégories d'arguments qui plaident devant la conscience théorique des avant-gardes pour l'existence d'une genèse objective de leur nouveauté.

Ce conditionnement dépasse largement la complexité des réalités sociales et techniques modernes. L'apparition d'une *nouvelle réalité humaine* joue aussi un rôle de premier plan et les avant-gardes ne tardent pas à s'en réclamer avec conviction : „Nous sommes les hommes nouveaux de la nouvelle vie", déclarent les futuristes russes. „L'homme nouveau" devient un slogan typiquement d'avant-garde. Apollinaire en 1912 disait déjà de Picasso : „Nouvel homme, le monde est sa nouvelle présentation". On le rencontre chez les expressionnistes, chez les Dadas : „Que l'homme nouveau ait le courage d'être nouveau" (Raoul Hausmann). Dans les milieux de la néo-avant-garde on parle également de cet axiome fondamental : „A un monde nouveau correspond un homme nouveau" [39]. Le phénomène collectif de la „jeune" ou de la „nouvelle génération" prend, lui aussi, du poids. Les hommes nouveaux des avant-gardes appartiennent, tous, à la nouvelle génération. Cette prise de conscience est aussi très répandue, y compris dans les néo-avant-gardes, et la critique s'accorde à reconnaître aux avant-gardes ce statut de génération : des groupements caractérisés par une certaine homogénéité, une volonté commune de style, un esprit collectif de rupture et d'innovation, etc. [40]

L'*homme nouveau* fera état d'une *sensibilité nouvelle* et les avant-gardes invoqueront aussi cette nouvelle réalité psychologique. C'est une donnée objective et un point de programme : „Le Futurisme — selon F.T. Marinetti — a pour principe le complet renouvellement de la sensibilité humaine sous l'action des grandes découvertes scientifiques" (*Imagination sans fils et les mots en liberté*, 1913). Il se veut le héraut de la *nuova sensibilità*, „telle que la civilisation l'a modifiée par ses fièvres de jouissance et de recherche". „Nous sentons mécaniquement" [41]. Rien de plus banal, rien de plus normal, aussi, que de parler dans tous les milieux d'avant-garde d'une „nouvelle sensibilité", d'une „nueva sensibilidad", d'une „moderne Sensibilität", d'un „Neue Pathos", etc. Certaines notes reviennent obsessionnellement : „plurisensibilité", „simultanéité", „multiplicité", „rapidité", „ambiguïté", sensation du „confort moderne", „contemplation à quatre dimensions", „vision intercontinentale", etc [42]. Le surréalisme se réclame „des déterminations spécifiquement nouvelles de notre esprit". Il est persuadé qu'il répond au „besoin d'une nouvelle sensibilité collective". Ce fait l'autorise à „organiser à neuf la sensibilité

---

[38] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 188.

[39] *Manifestes futuristes russes*, p. 36 ; Benjamin Goriely, *op. cit.*, p. 53 ; Paul Eluard, *op. cit.*, II, p. 521 ; Jean-François Bory, *op. cit.*, Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 16.

[40] Paul Pörtner, *op. cit.*, II, p. 177 ; Guillermo de Torre, *op. cit.*, I, p. 48—49, 59, 64 ; Pierre Garnier, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, 1968, p. 130.

[41] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 142, 222 ; cf. Brunella Eruli, *Preistoria francese del futurismo*, „Rivista di letteratura moderna e comparata", 4/1970, p. 256.

[42] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 298 ; *L'Année 1913*, III, p. 393 ; Gloria Videla, *op. cit.*, p. 194—196 ; Marketa Brousek, *Der Poetismus*, München, 1975, p. 158 ; Mihail Cosma, *De la futurism la integralism*, „Integral", 6 — 7/1925.

humaine''. Pour lui, „tout ce qui vient du rêve est nouveau'' [43]. Les néo-avant-gardes prennent aussi pour point de départ une „sensibilité totale'' (qui dépasse d'ailleurs complètement le domaine esthétique), un „nouveau sentiment de la réalité'', etc. C'est une notion-synthèse valable pour tout ce qui touche la sensibilité et l'âme moderne, sa vision de la vie et du monde.

Faut-il reconnaître aux avant-gardes, à partir de ces données, la conscience et la théorie d'un déterminisme „formel''? Pour une large part, sans doute. Très souvent, l'apparition des formes nouvelles est expliquée et légitimée par l'action ou l'influence directe des réalités nouvelles passées en revue. Les réalités nouvelles créent des formes nouvelles. Ce rapport permanent et nécessaire est souligné à maintes reprises et avec force. Les formes nouvelles ont toujours une genèse objective. L'apparition „de sensations et d'émotions nouvelles'' est suivie inmanquablement par de „nouvelles formes d'expression''. Le futurisme érige cette constatation en principe de base : „Les nouvelles conditions de vie dans lesquelles nous vivons ont créé une infinité d'éléments naturels complètement neufs, qui pour cette raison ne sont jamais entrés dans le domaine de l'art et pour lesquels les futuristes s'engagent à découvrir de nouveaux moyens d'expression...''. L'évolution ultérieure de ce principe aura tendance à passer du stade des généralités („notre âme'', „notre époque'') [44] à celui du *conditionnement social-politique et économique*, avec une forte influence marxiste dans certaines avant-gardes de l'Est de l'Europe („constructivisme'' russe et soviétique, „poétisme'' tchèque, etc.).

On avance trois catégories d'explications, trois types de motivations pour l'apparition et (ou) l'invention des formes nouvelles : a) „des formes convenant mieux aux temps et à l'homme actuels'', „la poésie moderne doit élaborer une forme entièrement nouvelle propre aux hommes contemporains'', qui se définissent — on le sait bien — par une „nouvelle sensibilité'', des „émotions nouvelles'', etc. Ces arguments circulent un peu partout : des futuristes jusqu'aux poétistes, ainsi qu'en Amérique latine (*Martín Fierro*) [45]; b) l'évolution sociale rend possible, favorise ou exige de nouvelles formes artistiques. Le rapport société nouvelle /formes nouvelles n'est pas symétrique. Il se réduit souvent à une interdépendance dans laquelle l'avancement formel prend le pas sur le développement social. Point de vue très largement répandu lui aussi. On le retrouve même sous la plume de Tristan Tzara [46], il est vrai, dans sa dernière phase : „Le peuple trouve une forme adéquate pour répondre aux nouvelles nécessités d'expression qu'exigent les nouveautés et les innovations de la vie sociale''; c) l'ensemble des formes nouvelles dépend du niveau politique, social et économique historiquement déterminé de la communauté. C'est — *grosso modo* — la thèse marxiste qui transperce

---

[43] André Breton, *Point du jour*, Paris, 1970, p. 7; idem, *Position politique du surréalisme*, Paris, 1971, p. 53; Jean-Louis Bedouin, *Vingt ans du surréalisme*, Paris, 1961, p. 100; Jean Schuster, „Archives'', 57/68, Paris, 1969, p. 199.

[44] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 91, 398; Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 114, 348.

[45] Karel Teige, *Manifeste du poétisme*, tr. fr., „Change'', 10/1972, p. 119; Zdzislaw Rilko, *Apollinaire et les théories d'avant-garde en Pologne 1919—1928*, „Revue des Lettres Modernes'', 217—222, 1968, p. 69; *Los Vanguardismos en la América Latina*, p. 203.

[46] Tristan Tzara, *Le Surréalisme et l'après-guerre*, Paris, 1966, p. 56, 92.

déjà (pour nous limiter aux avant-gardes de l'époque 1920—1930) chez les constructivistes russes : „Le système politique et social conditionné par la nouvelle structure économique suscite de nouvelles formes et de nouveaux moyens d'expression" [47]. Chaque fois que la question de l'avant-garde revient sur le tapis, ces arguments ne manquent pas de réapparaître [48].

Ces principes une fois posés, on en tire toutes les conséquences : l'apparition d'une nouvelle littérature ainsi que des nouveaux genres devient non seulement possible mais obligatoire. La nouvelle littérature de l'époque sera calquée sur les réalités immédiates, elle sera essentiellement une littérature de „faits" et de „reportages". C'est une conclusion que les cubo-futuristes russes, les théoriciens dits formalistes (tels V. Chklovski), mais aussi les expressionnistes, ne tardent pas à en tirer [49]. Dans l'avant-garde roumaine un manifeste porte justement ce titre : *Poezia agresivă sau despre poemul reportaj* („La poésie agressive ou du poème reportage", Paul Sterian, *Unu*, 35/1937) Les nouveaux arts plastiques trouvent la même justification, à commencer par les futuristes et les dadas, *Manifeste du Présentéisme* (Raoul Hausmann, 1921) [50].

Il faut faire la part des choses et retenir aussi le fait que ce déterminisme formel peut jouer, pour les avant-gardes, en sens inverse : le nouveau contenu produit, évidemment, de nouvelles formes, mais la réciproque est également vraie : les formes nouvelles engendrent à leur tour de nouveaux contenus. C'est la thèse formaliste conséquente et radicale, qui renverse le rapport dialectique fondamental en lui donnant une direction unilatérale, donc erronée. Selon la *Déclaration du mot en tant que tel* (1912—1913) des futuristes russes : „Une nouvelle forme verbale crée un contenu nouveau et non le contraire". C'est la nouvelle forme qui détermine, selon V. Chklovski, l'orientation vers „le matériel" à employer [51]. Inventer des formes nouvelles signifie résoudre tout le problème artistique. Mais cette orientation ne caractérise pas l'avant-garde dans son ensemble qui, comme on l'a vu, professe sur la genèse du nouveau une conception bien plus complexe et surtout plus objective, plus „historique". Même André Breton finit par reconnaître la réalité historique du temps, le conditionnement historique de ses prises de position : „...le temps s'est chargé pour moi d'émousser ses angles polémiques" [52]. C'était se soumettre à une évidence.

L'ensemble de ces prises de position rend possible la proclamation de la *genèse idéologique* de la nouveauté des avant-gardes. L'époque nouvelle et son esprit déterminent la formation d'une nouvelle idéologie ou d'un nouveau système d'idées, qui produisent une nouvelle théorie esthétique (d'avant-garde), qui autorise et défend l'apparition des nouvelles formes littéraires. Ce schéma se retrouve surtout à partir du futurisme

[47] Giorgio Kraiski, *op. cit.*, p. 348.

[48] Un dernier exemple portugais : *Inquérito: „Vanguarda ideôlogica" e „Vanguarda literâria*, „Colóquio/Letras", 23/1975, p. 14.

[49] Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 136, 139 ; Ladislao Mittner, *L'espressionismo*, tr. it. (Bari, 1965), p. 122 ; Saşa Pană, *op. cit.*, p. 552.

[50] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 103, 168, 222, 398 ; Maurizio Calvesi, *op. cit.*, I, p. 121 ; Jean-François Bory, *op. cit.*

[51] *Manifestes futuristes russe*, p. 30 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 140.

[52] André Breton, *Manifestes du surréalisme*, p. 67.

qui se réclame „d'une nouvelle esthétique correspondant à notre psychologie moderne''. Voilà pourquoi la chaîne : révolution — révolution spirituelle et idéologique — révolution littéraire et formelle forme un tout solidaire et circulaire, tous les termes de l'équation renvoient les uns aux autres. La révolution idéologiques entraîne la révolution culturelle. Celle-ci détermine la „révolution de la conscience'', qui exige de nouvelles méthodes et de nouveaux procédés littéraires vraiment révolutionnaires. Parmi les futuristes russes, V. Maïakovski exprime très clairement cette pensée : „Présentement, c'est un ordre d'idées absolument neuf qui voit le jour. Seul le verbe ressemblant à un coup de fusil sera capable de l'exprimer''[53].

Entre les années 20 et 30, les avant-gardes d'inspiration idéologique marxiste conséquente, surtout dans l'Est de l'Europe, s'alignent sur cette position : la poésie d'avant-garde (socialiste) est la plus moderne dans le domaine des formes, véritables „anti-toxines contre l'écoeurant état de la société''. Telle est „la valeur sociale des formes neuves''. S'insurger contre la tradition c'est faire œuvre révolutionnaire dans le domaine social, idéologique et littéraire à la fois. L'idée de révolution est indissociable du monde des formes. Dans l'avant-garde hongroise et tchèque de cette période, militer pour *Le Nouvel Art Prolétarien* (K. Teige, 1922), c'est militer à la fois pour une nouvelle „technique'', pour une nouvelle „forme''. Il ne faut pas oublier non plus le rapport strictement dialectique qui régit cette équation. Les mêmes „poétistes'' parlent — et une fois de plus l'accusation de „formaliste'' se voit implicitement écartée — de „l'enrichissement de la vision et de la perception du monde par des moyens nouveaux''. Les formes nouvelles renforcent à leur tour la nouvelle vision du monde. Leur effet éducatif est indéniable : „C'était plus que faire seulement de la peinture : on préparait des yeux neufs pour le public, et des âmes neuves pour aller avec ces yeux'' (Wyndham Lewis) [54].

Le statut profondément révolutionnaire de l'avant-garde n'a pas été, surtout après les années 30, ni bien compris partout, ni généralement accepté. Tout au contraire. Pourtant, le problème revient à l'ordre du jour chaque fois qu'on se pose la question, comme le fait en 1935 André Breton : „Y a-t-il, à proprement parler, y a-t-il oui ou non, un art de gauche capable de se défendre, je veux dire, un art qui soit en mesure de justifier sa technique 'avancée', par le fait même qu'il est au service d'un état d'esprit de gauche''? De nos jours, le même type de raisonnement surgit dans tous les débats sur les implications révolutionnaires des avant-gardes qui ne peuvent se limiter à agiter seulement des „idées'' sans les exprimer par des „formes'' nouvelles. Le rejet total des avant-gardes (la thèse de G. Lukacz) est loin d'être partagé intégralement dans le camp de certaines avant-gardes actuelles qui se réclament, elles aussi, du marxisme [55].

---

[53] Giovanni Lista, *op. cit.*, p. 210 ; Vahan D. Barooshian, *op. cit.*, p. 140 ; cf. Endre Bojtar, *op. cit.*, „Acta Litteraria'', 3—4/1968, p. 315.

[54] Endre Bojtar, *op. ci.*, p. 321, 325 ; Karel Teige, *op. cit.*, „Change'', 10/1972, p. 37, 43, 52 ; Marketa Brousek, *op. cit.*, p. 28, 69, 70 ; Muriel Galot, *Approche du mouvement vorticiste*, „Europe'', 552/1975, p. 208.

[55] André Breton, *Position politique du surréalisme*, p. 21 ; quelques débats actuels : *Avanguardia e decadentismo*, „Il Contemporaneo'', 18—19/1959, p. 52, 93 ; *Inquérito* ..., „Coloquio/Letras'', 23/1975 ; Roberto Fernández Retamar, *Sobre la vanguardia en la literatura latino-americana*, „Casa de las Américas'', 82/1974, p. 120.

N. MANOLESCU

SCRISORILE TÎNĂRULUI ODOBESCU

Un capitol multă vreme necunoscut al operei lui Alexandru Odobescu îl constituie corespondența : ceea ce a apărut sporadic prin reviste în timpul vieții scriitorului și mai ales după moartea lui numai cu greu putea da o idee de întinderea și bogăția materialului epistolar, pe care editorii, aproape fără excepție (Scarlat Struțeanu a publicat în ediția lui din 1938 numeroase scrisori în fragmente) l-au neglijat. Întîiul critic, după știința noastră, care i-a presimțit importanța a fost G. Călinescu. În 1958, refăcînd capitolul din *Istoria literaturii*, el a utilizat numeroase epistole manuscrise pentru înregistrarea biografiei și a personalității autorului, ajungînd la următoarea concluzie : „Existența lui Odobescu se desfășoară egală, fără evenimente, cum se cuvine unui om de rasă, și între o scrisoare de la 14 ani și alta de la 60 nu-i nici cea mai mică deosebire : aceeași grabă de om de bună familie de a trimite omagiile sale celor de aproape, aceeași plăcere de a nota impresiile, amănunțit, pentru a împărtăși pe ai săi de petrecerile lui. Corespondența sa, monument al unui om de lume, trebuie să fi fost enormă, dat fiind obiceiul de a scrie aproape zilnic. Au rămas însă numai relativ puține scrisori". N-au rămas chiar așa de puține : pregătind ediția de *Pagini regăsite* din 1965, Geo Șerban a descoperit la Academie peste două mii și numai dificultățile de „descifrare și lectură" l-au silit să se oprească după aproximativ o sută. Nu e probabil ca viitorul apropiat să ne aducă o ediție completă, cuprinzînd tot ceea ce s-a păstrat între scrisoarea din iulie 1847, cea dintîi, și cînd Odobescu avea 13 ani și cea din noiembrie 1895, testamentară, trimisă concomitent la patru persoane, cînd Odobescu împlinise 61. Modificînd cele două date, cine știe de ce, G. Călinescu nu greșește aprecierea de ansamblu : „Odobescu trăiește în bibliotecă și gustă viața intimă, suplinită la nevoie cu corespondență. Tot ceea ce știm despre el nu-i indiscreție din delațiune, ci ființa lui relevată în epistole pe care, nu e îndoială, ca și Prosper Mérimée, « maître des lettres familières », le-a scris pentru viitor. Căci ele sînt compuse cu o linie artistică desăvîrșită". Și, în cele din urmă : „Valoarea literară a unei scrisori stă în puterea de analiză egală cu a ficțiunii, adică în capacitatea scriitorului de a se situa în univers. Odobescu ca erou este o creație obiectivă a corespondenței sale".

Majoritatea covîrșitoare a scrisorilor are doi destinatari : mama, Catinca, pentru anii de tinerețe, și soția, Sașa, pentru cei de maturitate. Le voi analiza aici doar pe cele către Catinca, și anume sub raportul punctelor de plecare ce le oferă operei propriu-zise. Prima scrisoare păstrată (publicată și tradusă de N. Iorga) este fermecătoare în expresie și precisă în informații, cum vor fi mai toate. Odobescu descrie pentru mama sa peripe-

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4, p. 497–508, București, 1976.

țiile călătoriei (temă frecventă), apoi, cu un ochi foarte proaspăt, lumea stațiunii Balta Albă (altă temă), aceeași care va reține și pe Vasile Alecsandri în cunoscuta proză. Maturitatea stilului este uimitoare dacă ne gîndim că autorul avea doar 13 ani.

„Satul e plin de lume : munteni, moldoveni, ori evrei și nemți. Pe lîngă casele țăranilor, s-au clădit barace de lemn, care seamănă de departe a grajduri ; comparație care poate măguli mult pe locuitorii lor. Lacul e foarte întins. Dar în jurul lui nu sînt adăposturi trainice, așa încît bolnavii și cei sănătoși (care sunt mai mulți decît ceilalți) au fost siliți să-și înalțe pe mal căsuțe de scînduri, ori să-și întindă corturi. E foarte ciudat să vezi acest șir lung de astfel de locuințe, așa de hazliu alcătuite. Vezi acum în ele prăvălii de mode, cofetari și alți negustori, cari vin să-și vîndă vechiturile la oamenii din tîrgul de prinprejur. Stradei acesteia i se zice Podul Mogoșoaii al Bălții-Albe. În această înșirare de colibe, fiecare neam se deosebește : așa încît nu vezi într-o parte decît munteni, în alta decît moldoveni și așa mai departe... Am uitat să spun că în satul Balta-Albă este de două ori pe săptămînă bal mascat și o reprezentație de circ."

Acest întîi text literar al lui Odobescu nu e interesant numai întrucît conține o parte din temele întregii corespondențe, dar și pentru că vădește o distanțare de procedeul literar ca atare, o folosire a lui ironic-demonstrativă, așa de caracteristică prozei ulterioare. Voind să sugereze frumusețea nocturnă a locului, Odobescu recurge deliberat la un registru diferit, pe care chiar îl numește *romantic*, intercalînd pasajul între alte două, realiste și amuzante. După ce relatează mamei sale cum a vînat vrăbii cu pușca dăruită de un prieten și cum le-a pus pe frigare spre deliciul general (copil : „aș fi vrut să-ți trimit și ție, dar păcat că nu se poate."), trece deodată la zugrăvirea nopții, alegîndu-și cu grijă cuvintele, într-un stil poetic bogat în adjective și comparații școlărești și care se vede numaidecît că e „făcut" :

„Noaptea aceasta era minunată, de aceea am și făcut o descriere foarte romantică. Ne întorceam de la Balta-Albă. Luna-și desfășura farmecul pe un cer albastru stropit cu nori fini (*nuancés*) ; stelele erau puține, și acele pe care le vedeai chiar aveau strălucirea lor slăbită de a lunii, care-și răsfrîngea razele de aur în mijlocul lacului, pe care un vîntișor blînd le făcea să se zbenguie grațios. De jur împrejurul lacului se mai zăreau focuri mărunte, care păreau că-i fac o cunună de stele. Fulgere slabe țîșneau ici și colo din toate părțile, și păreau niște vulcani depărtați în mișcare."

Spre a rupe, tot el, „vraja" stilistică, prin această prozaică mirare :

„Dar părăsim malul și, în curînd, printr-un șes sterp, sosim acasă. Mă miram cum se poate ca un lucru care e așa de *material* la lumina soarelui să fie așa de romantic sub lună. Așa încît, dragă mamă, vezi cum ne trecem vremea."

Aici fiind un joc (dar cît de semnificativ pentru înclinația lui Odobescu de a lucra pe modele date), „realismul" scrisorilor (care au stilul clar, elegant, educat, al lui Negruzzi și Alecsandri) este incontestabil. Oricît am bănui că se gîndea la posteritate, e sigur că Odobescu le scria cu ușurință, fără multe ștersături sau reveniri, și că nu părea a le da altă menire decît aceea de a fi autentice. „O scrisoare bine scrisă, de la un prieten, — îi explică el lui Nicolae Ionescu, într-unul din rarele momente de reflecție critică pe care le conține corespondența, — ți se pare sofistică și

silită ; o scrisoare fără pretenții și ca lepădată pe hîrtie te face a dori ceva mai mult. Astfel încît nimeni nu te mulțumește în chipul acesta. Cuvîntul sigur și repejiunea lui și mișcarea repejunei sale, iată ce e de dorit." Acesta și este stilul corespondenței lui Odobescu : natural fără ostentația neglijenței, literar fără ostentația artei. Dacă aruncăm, acum, o privire asupra preocupărilor, vom observa că scrisorile nu ies în general din trei teme : călătoria, ca spectacol al locurilor și al naturii, cu notarea tuturor peripețiilor și detaliilor, cum făcea și Titu Maiorescu ; lumea, în special aceea mondenă, ca etnie închisă, ce poate fi zugrăvită structural ; și arta, adică muzeele, galeriile și monumentele. (Sînt și temele scrisorilor lui Mérimée.) Întîia și ultima constituie materia obișnuită a întregii proze odobesciene ; a doua apare doar în scrisori și este cu atît mai interesantă cu cît ne dezvăluie un spirit de observație îndreptat într-o direcție a realității pe care privirea autorului lui *Pseudokynegetikos* o va ocoli mai tîrziu.

Ca și Vasile Alecsandri, Odobescu este un sedentar care călătorește mult. Comoditatea contrariată de lungi și obositoare călătorii (și ce inventar al mijloacelor de transport și al dezagrementelor unei călătorii în secolul al XIX-lea românesc ne oferă Odobescu !) răbufnește cîteodată în astfel de mărturisiri (multe scrisori sînt în franceză) : „...quel ennui que les voyages ! je les déteste, je les abhorre... !" Sau : „Quelle horrible chose que les voyages ! Il n'est rien de plus désagréable au monde que de se déranger et rien de plus agréable que d'être chez soi et avoir ses aises". Și totuși, orice ocazie de a călători e prinsă din zbor : „*Turnu-Severin*, la 10/22 jan. 1856. Ma chère maman, En lisant le nom souligné qui commence cette lettre, tu va nécessairement être on ne peut plus stupéfaite, et cet étonnement sera en effet très légitime. Comment et à propos de quoi puis-je me trouver à Turnu-Severin le 10 du mois de janvier, au fort de l'hiver, quand tout le pays n'est qu'un drap de neige ? Serait-ce pour revenir à Paris ? Aurais-je une mission extraordinaire ? Non, rien de tout cela ; voilà tout simplement l'affaire. L'autre jour le major Racovitza me dit qu'il devait portir a Orsowa afin de recevoir le général Coronini, qui revient en Valachie, et il me dit aussi combien cela l'ennuie de faire un si long voyage tout seul. Moi, n'ayant rien à faire à Bucharest, un peu ennuyé du retard qui mettent les distraction à venir, et d'ailleurs assez désireux de faire un voyage en traînean et de voir Crajowa, je lui ai dit que je l'accompagnerai, et vendredi matin, le jour des Rois, nous étions en route...". La moșia de la Călărești, la Giurgiu ca să-și întîmpine tatăl (și unde nerăbdarea îl duce de două ori) sau în lungi călătorii de informare prin țară și străinătate. Odobescu pare mai mult pe drumuri. Se plînge mereu (e un obicei) de greutăți, oboseală, de companii neplăcute și chiar de pericole, dar călătorește : „Je ne fait que d'entrer... — scrie el din Dresda — et, avant même de me débarbouiller (quoique j'en aie fortement besoin), je t'écris ces quelques horribles lignes. Nous avons fait le voyage sans discontinuer depuis Paris ; deux nuits et presque deux jours en chemin de fer, je t'assure c'est assez rude à avaler etc." Cîteodată iritările au și motive mai, cum să zic, consistente, cum ar fi această tovărășie așa de bine înfățișată de un Odobescu atent la aspectul grotesc al situației :

„Samedi à 11 heures du matin nous sommes partis de Cologne (sans avoir rien vu dans cette ville) par une pluie fine et froide et avec un train qui allait *langsam, langsam*... Nous avons passé toute la journée en wagon,

accrochant par ci et par là de gros allemands, qui remplissaient le wagon de la fumée de leurs pipes et me faisaient étóuffer. Passe encore pour le jour ! mais la nuit, cela a été bien autre chose ! Dix fois et peut-être plus (dans ce long trajet) on nous a fait changer de wagon ; nous n'avons perdu dans ces continuelles transmutations que nos deux chapeaux, oubliés aux clous qui les soutenaient. Le mien ne valait rien ; mais celui de Berendey était neuf. Enfin, j'arrive à la nuit. Figures-toi que nous l'avons passé au milieu d'une famille : père, mère et quatre petits enfants, dont le plus petit de 14 mois, tenu par sa bonne, braillait comme un âne et empestait à tout moment notre véhicule. Le père était un capitaine prussien allant à Berlin. Dièu ! ce qui'l a fallu endurer ne peut pas se raconter ! C'est ainsi que nous avons traversé la nuit Hanovre, Brunswick et Magdebourg...".

Două însemnări de călătorie (*Călătorie din Paris la Londra*, 1852, și *Însemnări despre monumentele istorice din județele Argeș și Vâlcea*, 1860) au de asemenea o formă aproape epistolară, ca un fel de jurnale minuțioase, lipsindu-le doar adresantul : ele ne îngăduie o părere foarte exactă despre tipul ambulatoriu pe care-l reprezenta comodul Obodescu. Exactitatea notațiilor face din ele adevărate dări de seamă sau rapoarte : ore, zile, locuri, hoteluri, mese, prețuri, distracții și, firește, nelipsitele peripeții. Cu aceeași înclinare spre informația seacă pe care o întîlnim în caietele și corespondența lui Maiorescu, Odobescu, este totuși mai inventiv și mai plin de umor. Prețurile, pe care Maiorescu le înregistra fără comentarii, sînt pentru Odobescu prilej de sarcasme :

„E destul a zice că dl Samurcaș făcea dietă și, prin urmare, nu lua parte la-mbelșugata noastră masă ; elul și vinul mai ales, nu le gusta deloc ; într-adevăr vinul la Londra e cam amar-amar ; nu pentru limbă, ci pentru pungă. De-l iei de la otel, plătești o butelcă ca șase în Paris ; de ai nenorocirea a-l cumpăra în tîrg, prețul, adevărat, este pe jumătate, dar ce folos ! plătești numai pentru scoaterea dopului trei leișori și douăzeci de parale bune ; aceasta se cheamă *bouchon* ! Vorbim din încercare !"

Fin *gourmet*, Odobescu se delectează să transcrie în glumă bizareria bucătăriei englezești :

„Ceea ce nu-mi iese mie de la stomah este că, toată vremea cît am șezut la Londra, niciodată n-am mîncat englezește. Șezînd la birt de străini, am rămas foarte străin de obiceiele englezești ; cafenea, restorant—acolo nu găsești, ca să te duci să mănînci ; trebuie să intri într-un otel ținut franțuzește și mănînci franțuzește. În loc de rozbifuri roze, de bifstecuri sîngeroase, de zarzavaturi fierte numai în apă și piperate, de plumppuding negru și-ndesat, găsești ceea ce-ai putea găsi tot lungul bulevardelor Parisului. N-am nimic a spune despre bucătăria englezească ; atît numai că, pe uliți, întîlnești prăvălii pline de șunci, de cîrnați, de limbi, de mușchiuri, toate ca-n vremea uriașilor. Noi adesea ne opream dinaintea prăvăliilor de felul acesta ; din vedere numai, te aflai mai mult decît sătul ; închipuiește-ți ce chin de a privi la așa bolovani de cărnuri, cînd ești cu stomahul plin !"

De la aceste considerații culinare, nu e decît un pas (la Odobescu) pînă la aventura călătoriei pe mare, plină de grozăvii copilărești (nu fără oarecare intenție) relatate :

„Marea era groaznică, vîntul sufla rece, și eu, biet, n-aveam pe mine decît un tartan subțire, pe care-l aduceam comision, purtîndu-l

pe mine, de frică ca să nu-l oprească la vamă. Văzînd eu astfel de împrejurări, m-am înfăşurat cu dînsul pe cap şi m-am apucat cu mîna de un fier. Cît am intrat pe mare, s-a început o mişcare straşnică şi-n lungul şi-n largul corăbiii, un zgomot de valuri zdrobite ce-ţi sfîşia pîntecele, o stropitură de valuri reci şi sărate ce te-ngheţa şi-ţi da greaţă. Ah ! vai ! ce nesuferită poziţie să te simţi astfel zguduit, avînd abia un petic de laviţă ca să şezi, abia o bucăţică de fier ca să te reazămi, fiind cu picioarele în apă (căci apa acoperea podul) şi suferind, Dumnezeu ştie cum ! Astfel am petrecut vro două ceasuri. Ceilalţi nu ereau mult mai fericiţi, doară că d. I. Odobescu a fost singurul din pasajeri care să nu fi suferit de boala mării ; dar altfel a pătimit destul şi dlui, fiindcă de două ori mişcările vaporului l-a aruncat jos şi, la urmă, un marinar, i-a luat mantela din spinare ca s-o dea unei dame bolnave... Aşa petrecusem, zic, vro două ceasuri şi mai bine, furtuna mergea tot crescînd ; valurile, ca munţi şi ca prăpăstii, ne cufundau şi ne-nălţau, sau se zdrobeau cu zgomot de vaporul nostru, cînd, deodată, s-aude o straşnică scîrşnitură, şi catartul cel mare cade în apă ... Cînd deşchisei ochii, văzui ieşind din uşa cabinei pe d. Zamfirescu cu o manta lungă pe dînsul, fără de pălărie, dar cu părul vîlvoi în cap. Pînă atunci credeam că este numai o vorbă de-a zice că, de groază, părul se ridică în cap ; atunci m-am încredinţat că este-ntr-adevăr aşa ... Doamne ! ce norocit am fost cînd m-am văzut pe pămînt ţapăn ..."

Nu numai catargul vaporului se rupe, dar şi, cînd e cazul, osia trăsurii, sau se înămolesc roţile de nu le mai pot urni decît mai multe perechi de boi : lui Odobescu nu i-a scăpat nici acest cataclism rutier :

„... Am aşteptat poate un ceas ca să vie trăsura, dar văzînd că întîrzie ne-am întors şi am găsit-o pe coastă la un nomol, neputînd caii lua din loc. Se vede că li se făcuse nălucă, căci se-ncercară surugiii în toate felurile a-i înhăma cînd 8 în lung cum erau, cînd numai patru, cînd şase cu doi dă lături ; apoi bice, strigături ; lipcanul şi Ion ridică cu bîrnele de roată. Dar toate erau de prisos, cînd vrea să-nainteze trăsura, caii se răsfirau, săreau unii peste alţii, se încurcau în hamuri, rupeau toate streagurile astfel încît am şezut ca la 2 ceasuri acolo într-acelaşi loc. A trecut pe acolo un vătăşel cu calul ... Ne-a ajutat şi el dar a fost în zadar, aşa s-a dus el şi cu Ion să caute patru boi în sat la vale ca să ne urce ; dar peste un ceas s-a întors Ion singur zicînd că toţi boii satului sînt sus la plai şi prin urmare tot cu caii trebuie să ne facem treaba. Atunci surugii au hotărît să se întoarcă în vale să înfierbînte caii pe luncă şi apoi s-o apuce dăodată la deal pînă în muche. Cu mare anevoinţă au întors cu mîini trăsura de şanţuri şi de copacii şi apoi au dus-o în vale. Întorcîndu-se însă cu caii întinşi ceva mai sus de acel nomol s-a rupt chinga de la surugiu ş-au fost siliţi să stea. Nici n-au vrut caii să mai înainteze. În zadar am scos toate cuferile ce îngreuiau trăsura, au fost siliţi pentru a treia oară să apuce iar din luncă şi aşa cu mari anevoinţe ce mă aduseseră la deznădăjduire, văzînd că petreceam mai bine de cinci ceasuri la acea coastă, am izbutit a ajunge cu trăsura pînă sus în deal..."

Dacă adăugăm la acestea desele guturaiuri, colice, febre, indigestii, frigul şi ploaia, gazdele neprimitoare sau, mai ales, necunoscătoare de convenienţe, — înţelegem de ce nu-i place lui Odobescu să călătorească. Însă o atracţie rămîne : amator de artă şi de monumente, călătoriile lui au aproape totdeauna un scop instructiv. La Dresda vizitează celebra Galerie.

La Londra, după Westminster Abbey, Palatul Parlamentului, Palatul Somerset și Turnul, coboară numaidecît „treptele Galeriei de pictură" :

„Galeria e mică : vro patru odăi o alcătuiesc ; însă într-însa sînt multe lucruri ce ar cere un studiu îndelungat ; un iubitor al frumosului are acolo cu ce să se adape ; iată tot ce-am putut înțelege într-o repede trecere prin sălile acelei Galerii ; nimic dintr-însa n-a rămas bine lămurit în mintea mea ; știu numai c-am admirat mai multe tablouri de Murillo, cîteva de Rembrandt, multe de Renssin, cîteva de Rubens..."

La Dresda își procură un catalog și, apoi, însemnează pe marginea lui impresiile. Tot la Londra, sacrificînd din timpul de odihnă, se duce să petreacă „vro cinci plăcute ceasuri în British Museum". Altădată sacrificiul e mai mare : ca să viziteze Rusia și Occidentul, unde ar fi găsit orfevreria necesară comparațiilor din *Le Trésor*, își vinde o moșie. Creditorii îl hărțuiesc toată viața, ceea ce nu-l împiedică să facă mereu datorii pentru obiecte de artă, tablouri și cărți. Nu scapă nici un prilej de a-și bucura ochiul de spectacolul artistic, de a colecționa cele mai ciudate obiecte și, firește, de a le zugrăvi cu emoția unui împătimit în scrisori ori în studii. Acesta este al doilea aspect important al corespondenței, la fel de bogată, ca și restul prozei, în descrieri de obiecte de artă. Odobescu suferă de o adevărată *gourmandise* artistică și arheologică. Scoate din țară *Tezaurul de la Pietroasa* ca să-l arate și străinilor, nesatisfăcîndu-se cu conferințele și comunicările de la congrese : această călătorie care i-a atras atacurile presei întregi este o veritabilă epopee. Umblă prin județele Argeș și Vâlcea (ocolind și pe la Sibiu ca să vadă bisericile și Bruckentalul) în scopul inventarierii monumentelor, ca altădată Mérimée în inspecțiile lui. Transcrie pisanii și epigrafe, cataloghează icoane, argintărie, cărți bisericești, veșminte preoțești. Se cațără pe munți, el, sedentarul, în căutarea unui schit vechi ori a ruinei unei cetăți. *Însemnările despre monumentele din județele Argeș și Vâlcea* reprezintă un jurnal arheologic și istoric. „Voluptatea erudită și estetă este evidentă—observă G. Călinescu—și pretutindeni Odobescu călătorește livresc și geografic". Spre deosebire de Dinicu Golescu, om instruit și inteligent, dar fără pricepere artistică, ori de Alecsandri și Alexandrescu, întîi noștri călători romantici, atrași de atmosferă, de folclor ori de legende, sub latură poetică, Odobescu e un savant și totodată un extraordinar amator de obiecte frumoase. Bucuria acestui sibarit e de a le simți prezența palpabilă : cu mult înainte de extraordinarele descrieri din *Le Trésor*, găsim în scrisori pagini în care cuvîntul încearcă să rețină ceva din plasticitatea lucrului artistic. Sașei îi face de la Florența și Roma minuțioase și fascinante dări de seamă epistolare, în care simțim, dincolo de plăcerea comunicării emoțiilor (de netăgăduit la un om ca Odobescu, care scria aproape zilnic scrisori spre a se descărca sufletește și mai ales intelectualicește), un anume egoism : ceea ce spune e menit parcă, înainte de orice, să-i prelungească lui însuși spectacolul frecventării artei. Notațiile fixează această îmbătare a simțurilor :

„Rien qu'à penser de rentrer dans la Galerie des Uffici (sic), j'en ai le vertige. Quel chaos de belles choses ! Raphaël, Titien et tutti quanti sont là causer familièrement avec vous, à vous trier pas le pan de vos prunelles tantôt d'un côté tantôt de l'autre ; on arrive à leur demander grâce. Ou ne peut pas soutenir le feu roulant de tant de splendeurs. Et

ajoutez qu'ils ne sont pas seuls ; intercalés parmi leur œuvres, se présentent des chefs-d'œuvres de statuaire antique ; au milieu de tout cela je fuyais la tentation de rester des heures sur la même place".

Imaginaţia, copleşită, simte nevoia să reordoneze muzeul, dovadă a unei contemplaţii active, care schimbă perspectivele, compară, clarifică, pe scurt, intervine în realul artistic :

„Arrivé à la salle où sont les statues des Niobides, j'ai éprouvé un grand regret ; c'est de ne pas voir ces diférentes statues qui, ensemble doivent former une série qui se rabaisse des deux côtés, de ne pas les voir, dis je, groupées dans l'ordre voulu, mais répandu ça et là autour de la salle ; si on avait suivi la disposition antique, comme on l'a fait au British Museum de Londres pour les fragments du fronton du Parthénon, et à la glyptique de Munich pour le fronton du temple d'Egine, on aurait pu se rendre compte d'un coup d'œil de toutes les beautés de cette composition sublime. C'est un effet manqué dans la Galerie des Uffici (sic) et je ne m'en suis consolé qu'en admirant dans une autre salle un grand coffret composé de plaques en ivoire sculptées, de Saints grees du style le plus pur, ainsi qu'une belle tablette de glyptique greco-romain. Je rentreis là dans ma marotte et je serais resté longtemps devant ces objets si j'avais pu faire ouvrir la vitrine pour les voir de plus près..."

„Dacă aş fi putut deschide vitrina ca să le văd mai de aproape" : într-adevăr aceasta este marota lui Odobescu, contemplator cu toate simţurile, atras în primul rînd de orfevrie tocmai fiindcă îi satisface senzualitatea estetică într-o măsură mai mare decît pictura. Descrierea tablourilor (de exemplu în *Notele luate în galeria de pictură de la Dresda*) e încă oarecum rece, distantă, epicizînd conţinutul plastic, adică povestindu-l. Un tablou de Watteau (un fel de salon în aer liber) îi prilejuieşte această introducere la o compoziţie nuvelistică :

„Personajele lui, îmbrăcate în costume felurite şi cu feţe împestriţate, cu poze adeseaori sucite, culcate pe iarbă, sau jucînd, sau plimbîndu-se la braţ, au ceva misterios ; vorba lor e o şoptă ; danţul lor e lin şi cadenţat ca menuetul ; cîntecele lor sînt monotone şi simple ca muzica lui Lulli. Verdeaţa pomilor aşa uşoară, transparenţa dumbrăvilor, fac să iasă cu multă graţie acele grupe nepăsătoare, ce par a se amuza petrecînd. Aci vezi, pe o parte, un grup cîntînd, — care la ghitară, care din gură, — pe o lespedă, pe piatră, lîngă o statuie de naiadă culcată ; de cealaltă parte vezi mai multe grupe amoroase strîngîndu-se de talie sau dîndu-şi braţul, în dulce convorbiri ; alături e o statuie a Vinerii luînd armele lui Cupidon, ce aleargă după ele."

Deja aici se observă detaliul descriptiv care face din Odobescu un „portretist" : e modul lui de a-şi apropria pînă şi pictura în realitatea ei fizică. Madona lui Holbein iese din ramă, ochiul scriitorului prinzînd reliefurile, culorile, răsucirea gîtului, moliciunea sau încordarea braţului, filfîirea părului blond pe negrul mantiei :

„Aici văz... o Madonă în picioare, îmbrăcată cu o roche lungă, verde-închisă, cu brîul roşu şi atîrnînd ; în braţele ei ţine copilul sînt, şi mînele sînt puse în lung una peste alta ; părul ei, blond, e desfăcut şi filfîie pe o mantie neagră, ce ea poartă pe spate. Figura cam roşioară, buzele ei cam strînse, au o expresie de bunătate ce insuflă totdeodată respec-

tul. Ce gît minunat, şi mai ales ce încîntător lucru de-a vedea acea îndoită bărbie ; mîinile sînt, asemeni, perfecte ; ciupagul rochii se sfîrşeşte pătrat la piept şi e legat cu şnur roşu. Copilul e gol şi se reazămă cu o mînă şi cu capul de sînul mumii ; cealaltă mînă e întinsă ca, cînd ar binecuvînta ; dar poza aceea e plină de o graţie copilăroasă şi minunată."

Însă lucrul cel mai extraordinar din aceste *Note* este imaginea estetic-senzuală a *Ledei* lui Michelangelo, obţinută prin descrierea minuţioasă a fiecărui element din anatomia femeii ce primeşte crispată de voluptate îmbrăţişarea păsării. Figura reprezentată pictural sugerează concupiscenţa cea mai directă şi are o materialitate de obiect în spaţiu :

„Muşchii vîrtoşi ai Ledei sunt zgîrciţi de voluptate ; lungile ei picioare se încovoaie ca să strîngă lebăda ce-şi întoarce coada subt dosul ei ; gîtul păsării e lipit pe pieptul femeii şi buzele lor sînt lipite ; ochii fetii sînt plecaţi în jos, dar mai mult cu plăcere decît cu ruşine ; părul ei, jumătate fîlfîie despletit, jumătate e adus, ca o coadă, pe frunte ; cărnurile sînt cam roşcate, mai ales în jos ; draperia pe care e culcată e roşie ; fundul tabloului e o verdeaţă întunecoasă ; lebăda are o aripă în sus, iar cu cealaltă ridica pulpa Ledei."

Acest triumf de senzorialităţi în contemplare reprezintă la Odobescu o percepţie a artei (şi, cum vom vedea, a lumii) în obiect, o transcriere fizic-materială a ficţiunii. Proza, începută cu *Scenele istorice* şi sfîrşită cu *Le Trésor de Petrossa*, ne va arăta acelaşi drum de la Ficţiune la Obiect, de la irealitatea imaginii la opacitatea reală a lucrului, de la ochiul detaşat şi ironic la mîna care se complace în palparea visătoare a formelor artistice.

Ultima temă a corespondenţei odobesciene este zugrăvirea lumii mondene, pe care tînărul abia întors de la Paris învaţă s-o frecventeze : document personal, ca şi scrisorile lui Mateiu Caragiale, scrisorile lui Odobescu sînt într-o măsură şi documentul acestei lumi. Putem vorbi şi de biografie epistolară, de jurnal în scrisori ; ni se revelă personalitatea unui tînăr ambiţios, deşi fără mare energie socială, în căutarea unei situaţii profesionale şi matrimoniale. Fin, cultivat, de o lene înnăscută de artist, Odobescu frecventează saloanele, urmărind distracţiile potrivite temperamentului lui, dar şi o partidă care să-l stabilizeze social. E un epicureu melancolic şi un spirit critic care suferă de plictiseală, judecînd lumea aceasta snobă, superficială sau ridicolă în pretenţiile ei cu o severitate ce nu exclude atracţia. Ar voi să fie asimilat de ea, dar nu se poate opri să-şi ia mereu distanţa, ca un Rastignac dotat cu simţ artistic şi presimţindu-şi, în compania numeroaselor doamne de Beauséant sau Nucingen, vocaţia de scriitor. Iată-l portretizînd cu fineţe psihologică pe toate acele proustiene „jeunes filles en fleur" de care se anturează şi între care îşi va descoperi soţia :

„Marie a maintenant quinze ans ; elle en aura à peu près dix-sept alors elle sera assurément une des demoiselles si non les plus jolies, mais les mieux élevées et les plus gracienses de Bucharest. Quant â celles qui vont maintenant dans le monde, la plupart ne me charme pas trop. Alex Blahremberg est toujours jolie ; elle cause très gentiment ; elle est assez spirituelle, mais je ne sais pour-quoi il me semble qu'elle a conservé quelque chose de cet air câlin et faux de sa mère ; les deux demoiselles Cantacuzène sont glaciales ; ce sont de belles statues faites en beau marbre, bien blanc et bien dur ; Lilica est toujours très laide, malgré son interminable

sourire. Alex Campineanu me déplait par un certain air *mahalagiu*; la fille aînée de J. Vacaresco a un nez rouge comme sa mère et ne pareît jolie que le soir; Sophie Ghika, que papa me destinait, à ce qu 'il me semble, est, me dit-on, une grosse don-don (chose insupportable pour moi); m-lle Catargy ne me plait pas; enfin, après avoir tout passé au crible avec sévérité (chose excusable d'ailleurs, car on est peut-être beaucoup moins indulgent envers moi), il ne reste en somme en fait de demoiselle qui me plaise que mlle Barcanesco."

Rastignacul nostru este însă de o pruderie feciorelnică:

„J'ai appris avec beaucoup de chagrin, que melle Minette (car c'est ainsi qu'on l'appelle) avait lu des romans de Paul de Kock. Je trouve cela impardonnable à une si jeune personne; tu connais ma pruderie sur la question des lectures; et me dire que ma femme aura lu du Paul de Kock quand moi, un homme, je n'ai pas même touché de si sales livres, c'est une torture pour moi; soit extravagance, si l'on veut".

Revista critică a lumii bucureştene („la revue critique de notre monde bucharestois") continuă, scrisoare de scrisoare, cu mariaje, dueluri, scandaluri, distracţii, plictiseli, bîrfe, ca acelea descrise de Madame de Sévigné pentru fiica ei, Madame de Grignan:

„Je viens d'écrire une longue lettre à papa et je lui ai donné beaucoup de nouvelles de Bucharest; il y en a en masse, et je peux profiter de ces quatre feuilles qui s'ouvrent toutes blanches devant moi pour te mettre au courant de ce qui se passe ici... Vous devez avoir vu à Paris Jean Mano, que j'ai rencontré à Orsowa, et il vous aura raconté le mariage d'Alex Philipesco avec la fille de la princesse Euphrosine; cela a fait un grand scandale dans la ville et le jeune couple est allé cacher sa rougense dans les frais ombrages de la campagne. Charles Cretzoulesco s'est battu l'autre jour en duel avec Saillard; à dix pas ils se sont manqués, et Charles est immédiatement parti pour la campagne, où il est encore. Mademoiselle Euphrosine Vacaresco, la fille de Jean, se marie bientot à un jeune moldave, m-r Greceano, qui, selon les uns, a six mille ducats de revenu, selon les autres, deux mille seulement et beaucoup de lettes. Je ne sais lequel cela peut-être, car l'un Greceano moldave est le fils de Richard Badachco et le frère de la demoiselle qui était au Sacré-Cœur, l'autre, avec lequel j'ai fait le voyage du Danube c'est le Goulitza de Kukusana Kiritza qui était une madame Greceano. Le fiancé doit être un troisième Greceano, que Paul connaît peut-étre".

Cel care scrie aceste rînduri este un tînăr de douăzeci şi doi, douăzeci şi trei de ani, al cărui chip îl putem vedea în două fotografii păstrate la Cabinetul de Stampe al Academiei. G. Călinescu îl înfăţişează astfel: „...un tînăr valah, de o frumuseţe rară: ochios sprîncenat, cu o faţă grecesc măslinie, dar rotundă ca la un ţăran de munte, de o fineţe de camee în toate liniile, de un zîmbet moale şi distant". E vorba, probabil, de fotografia fără dată, în care Odobescu pare a avea în jurul vîrstei de douăzeci de ani. Cealaltă, din 1858, ni-l arată maturizat, cu o privire mai decisă şi care şi-a pierdut ceva din candoare. Elegant, distins, cu părul încreţit desigur cu fierul, cu vîrfurile mustăţii uşor răsucite, el este cu siguranţă mai antipatic decît în prima fotografie, după toate semnele făcută îndată după venirea de la studii. Deşi nu stătuse degeaba acolo (îşi trecuse bacalaureatul în litere la o comisie prezidată de St. Marc

Girardin), se întorsese cu o reputație proastă („J'ai bien fait de venir à Bucharest; je te remercie de m'avoir pousser à faire ce voyage; j'en reviens avec la tête peut-être aussi chaude que par le passé, mais avec le cœur presque remis et à peu près guéri. D'un autre côté — modestie à part —, on m'a assuré que j'ai détrompé par ma présance bien de fausses idées que l'on s'était fait ici sur moi. On se figurait que j'étais un débauché comme l'on n'en a jamais vu, un être vil et repoussant, avec des manières de cabaret et des mœurs de truand"). Între cele două fotografii — despărțite prin doi-trei ani — se situează tocmai epoca acestei prime părți a corespondenței. Experiența mondenă modifică pînă și trăsăturile feței, mai copilăresc rotundă, cu ochi naivi, cu o imperceptibilă neglijență în totul, la început, arborînd ulterior o poză de onorabilitate studiată ce nu mai lasă loc pentru interpretări echivoce, menită a plăcea doamnelor Barcanesco și compania mai curînd decît pupilelor lor. Tînărul ce vrea să răzbată face vizite principelui Ghika, de la care speră zadarnic un post („Pour ma place, il n'y a encore rien de bien claire"), suportîndu-i toanele cu greu și plîngîndu-se periodic mamei de umoarea schimbătoare a bătrînului, dar este nelipsit și din saloane. Propria casă și-o visează la înălțimea pretențiilor: „Papa — scrie el oarecum nemulțumit Catincăi — me conseille de ne faire aucun changement à la maison, et, ma foi, c'est ce que j'ai fait; seulement il a fallu nécessairement faire blanchir la chambre du fond; il m'a fallu mettre des rideaux au fenêtres; il m'a fallu acheter des draps de lit, car en somme, d'étais chez moi à Bucharest en non pas dans une tente à Sévastopol". Întors la București spre a ocupa înalte posturi, generalul Odobescu face repede ordine în bugetul risipitorului, care protestează pe lîngă mama sa contra vieții austere pe care i-o impunea zgîrcenia tatălui:

„Maleuresement, je vois que nous ne finirons jamais, mon père et moi, par nous entendre; aussi, mon plus grand désir maintenant serait ou d'être marié, ou moine, afin d'être plus à mon aise et plus maître de moi (même). Je t'assure que, si je n'aimerais sérieusement une personne que j'espère cependant bien peu posseder un jour, je n'hésiterais pas un moment à embrasser la carnère écclésiastique. Je mène ici une existence déplorable; à peine si je conçois parfois un espoir que cela va aller mieux, et tout-à-coup je me retrouve plus bas que je n'étais?"

Care era cauza neînțelegerii?

„Ainsi, par exemple, après que papa est devenu spathar, nous avons déménagé chez Manesco, nous avions une maison confortable, une cuisine et je n'étais pas forcé d'aller mendier un dîner en ville; voilà que depuis deux jours papa trouve que le dîner lui coute trop cher et a ordonné qu'on ne prépare plus chez nous. Lui, il va dîner chez le prince Ghika ou chez Heresco, où j'aime fort peut aller quand je ne suis pas invité, et moi je reste à la maison sans dîner; j'aime mieux cela que d'aller me planter à la table d'un autre qui sait bien que la fumée ne soit pas de ma cheminée. De plus papa veut déménager maintenant dans notre maison, que l'on est en train de peindre intérieurement et extérieurement. Il n'y a que son ancienne chambre de libre et les pièces de la galerie qui n'est pas encore vitrée; c'est là qu'il veut me loger; mais j'aime mieux aller m'enfermer à Dragomirechti que de vivre toute la journée dans la société des maçon et des peintres".

Spătarul a dăruit totuşi mondenului său fiu un echipaj spre a-i facilita escapadele, dar, probabil regretînd această generozitate, se foloseşte el însuşi de trăsără, stîrnind o mare enervare a tînărului „fainéant", cum se numeşte singur într-un rînd, cu un dispreţ destul de comprehensiv :

„Eh bien ! voilà de ces petites choses qui me tourmentent affreusement et qui me rendent l'existence insupportable. Ajoute encore l'affaire de l'équipage ; papa avait eu la complaisance de m'acheter un, et je l'avais rendu très gentil ; mais depuis qu'il est spathar il s'en sert, et moi, je suis toujours forcé de dépenser un argent fou avec les fiacres, car quoiqu'il dise, je n'irai pas me cloîtrer dans la chambre. Sais-tu qu'il faut au moins 50 ducats par moi pour le fiacre ? Eh bien, évidemment, ce seul article dépasse de beaucoup ce que je reçois. Il eût été bien plus simple de me laisser cette voiture et d'en acheter un autre pour lui ; il a chevaux et cocher ; il ne lui faut qu'une voiture et des harnais, et, grâce à Dieu ! Bucharest en abonde. A cela il dit qu'il ne veut pas dépenser ; mais alors il eut mieux fait de ne pas accepter la place ou il se trouve et qui l'oblige à vivre d'une manière convenable. Je ne sais vraiment par où il veut venir avec ces ladreries".

Totuşi tatăl plăteşte mereu datoriile fiului (înclinaţie periculoasă de care acesta nu va scăpa toată viaţa) ; fiul mărturiseşte o recunoştinţă infinită şi se crede vindecat definitiv („Je sens que pour cette fois je suis bien guéri de la manie de dettes ; ces derniers m'ont fait éprouver tant de désagréments que je ne puis méme pas soupçonner que j'aurais jamais le courage de m'en exposer de nouveau") spre a reîncepe îndată aceeaşi viaţă. Banii şi femeile au reprezentat mereu punctele vulnerabile ale acestui aristocrat prin spirit, capabil să stea săptămîni întregi în bibliotecă spre a se documenta sau să bată toate muzeele Europei pentru o piesă rară, dar gata mereu a se răzbuna procurîndu-şi plăceri peste puterile lui materiale sau evadînd în aventuri galante. La 22 de ani este încă un bovaric oftînd de plictiseală într-un Bucureşti provincial şi regretînd, ca Mateiu Caragiale mai tîrziu, lipsa unor distracţii consistente :

„Jusqu'a présent il n'y a eu, figures-toi, aucune petite soirée, aucun bal ; tout le monde va platement au théâtre presque tous les soirs, et de là les dames vont chacune où cela lui plait, tandis que nous autres hommes, nous allons en face du théâtre, dans la maison Beiculeasa, au club où on joue à l'écarté, au billard, aux échecs, dù on lit les journaux ou bien on cause ... Voilà pour le moment les distractions de la ville ; quant au travail, je t'avou, chère maman, que pour le moment il est bien maigre, je n'ai ni livres, ni ustensiles de travail, et cela m'impatiente horriblement".

Ideea însurătorii îl preocupă tot mai des, dar fie că nu se decide el, fie se opune generalul, care aşteaptă ca fiul să „dea probe de ordine în cheltuieli şi de stabilitate în idei şi sentimente", fie părinţii fetelor îl găsesc pe pretendent prea tînăr. Scrisorile vorbesc cu discreţie despre dorinţele şi eşecurile lui Odobescu, nu fără o uşoară morgă aristocratică („De plus, m-me Samourcache a été de ces jours chez la princesse, et celle-ci a ramené deux fois la conversation sur moi, et non pas d'une façon très avantageuse ; entre autre, ele a demandé à m-me Samourcache pourquoi je n'épousais la fille de m-me Estioti, ce à quoi notre amie a répondu que peut-être mes parents et moi avions de meilleurs préten-

tions''). El are în vedere mai multe tinere, la care renunță repede și cîteodată numai opoziția familiei prelungește sentimentul ca pe o fixație. În fond, Odobescu este și aici, sub calculul metodic la care se dedă cu privire la fiecare partidă („Elle est très jeune; elle a seize ans; elle est jolie; plus que cela, elle est vraiment belle; il n'y avait à Bucharest que m-elle Barcanesco qui, parmi les demoiselles, pouvait rivaliser avec elle. L'année passée, je crois, je t'écrivais sur elle, un jugement assez désavantageux; mais plus on le connait, plus on se détrompe, il est même étonnant comment une jeune fille sans mère, et d'ont s'est si peu occupé, sache si bien en imposer au monde médisant et cancanier de Bucharest''), un *homo aestheticus*, un *dandy*, care iubește viața și femeile sub același unghi artistic sub care admiră o pictură sau o piesă de orfevrerie. Sașa, descendenta generalilor ruși Bagration, viitoarea soție (probabil aceea la care se referă pasajul citat mai înainte) va fi o astfel de femeie fină, inteligentă, tolerîndu-i cu delicatețe lui Odobescu pasiunile fulgerătoare și fără adîncime, trăind separat la nevoie spre a-i evita scandalul de care acesta se teme cel mai mult („Jamais, jamais la Pitești'', îi scrie el aflînd de intenția Sașei de a părăsi Curtea de Argeș; „nu ne facem de rîsul calicilor, ciocoilor și mitocanilor din Pitești''). Dar aici se deschide un al doilea capitol al corespondenței lui Odobescu (crizele familiale, datoriile etc.) ce nu intră în vederile mele acum. Elemente se găsesc în studiul lui G. Călinescu din 1958 care a folosit o parte din scrisorile către Sașa pentru biografia eroului său: scrierile ce sînt o dovadă a superiorității sufletești a acestei femei remarcabile, căreia Odobescu îi putea scrie fără să roșească: „Restez, restez, je vous en supplie, à Argeș: prenez la vie de dehors avec plus d'indifférence. Celle de *l'intérieur* est le vrai bonheur. Et celle-là vous l'avez''. O singură dată se pare să sensibilul „coureur'' a trăit o patimă adevărată: și atunci, femeia (Hortensia Keminger) s-a dovedit a nu fi la înălțime. Ultima scrisoare ce ni s-a păstrat este un testament emoționant în care, în ziua primei încercări de sinucidere, și cu mai puțin de o săptămînă înainte de moarte, Odobescu arăta prietenului lui Anghel Demetriescu nenorocirea în care l-a tras Hortensia („adevăratul mormînt al inteligenței, al iluziilor, ba chiar al vieții mele''), robindu-l pe el, amantul pentru care voluptatea estetică era mai mare decît oricare alta, „ușurinței și vulgarității simțurilor''. Ca și Natalia Negru, cealaltă femeie fatală a literaturii române, Hortensia Keminger, a supraviețuit mult bărbatului pe care l-a distrus, murind în 1953, la optzeci și nouă de ani.

TULIU RACOTĂ

POETUL ZAHARIA BOIU

Zaharia Boiu (1834—1903) a desfășurat o activitate îmbelșugată și cu răsfrîngeri constructive asupra colectivității[1]. Ca pedagog [2], poet, ziarist, orator și animator cultural, Z. Boiu a fost un susținător activ al luptei poporului român din arcul carpatic pentru emanciparea și afirmarea culturală, socială și națională. Această activitate multilaterală, izvorîtă din nobile rosturi etice și punctată adesea de frumosul literar, i-a adus aprecierea intelectualității vremii.

În paginile de față ne propunem să înfățișăm prima etapă din activitatea *poetului* Z. Boiu, aceea care, cuprinzînd volumul de poezii *Sunete și răsunete*, apărut în 1863 [3], la Sibiu, și *Cartea de cetire*, apărută în 1865, în aceeași localitate, îl situează deasupra creatorilor de literatură poetică din Transilvania acelui timp.

★

Elev al liceului săsesc din Sighișoara (1846—1854), ce cultiva cu predilecție studiile umaniste, ajutat de profesori binevoitori, ca folcloristul J. Haltrich, și încurajat de un tată iubitor de cultură și uneori el însuși stihuitor, Z. Boiu scrie versuri de timpuriu, chiar și în limbile latină și germană. Își face debutul literar publicînd poezia *Salutare la „Telegraful Român"*, în primul număr al acestei gazete sibiene, din 3 ianuarie 1953. Debutantul dă românimii îndemnuri „să se trezească din letargie", „din somn" și să păsească pe drumul dezvoltării multilaterale, îmbrățișînd „meseriile, comerțul, știința". Versurile amintesc *Răsunetul* lui A. Mureșanu și, mai ales, caldul și cuprinzătorul apel jalonat de A. Șaguna, stilizat de profesorul Aron Florian și trimis intelectualității transilvănene, la 8 decembrie 1852, pentru abonarea anticipată la „Telegraf". Redactorul gazetei, același Florian, încurajează astfel pe tînărul poet : „Fantezia i se vede vie, sentimentul nobil, gustul în formare și arta în drumul dezvoltării. Un talent tînăr, care promite românimii încă un poet". Anul 1854 îi aduce o mare biruință școlară : el, întîiul român care trece prin toate clasele liceului săsesc din burgul ce se oglin-

[1] O privire asupra activității sale multilaterale a dat Valeriu Nițu,în articolul *Zaharia Boiu*, din volumul *Profiluri mureșene*, I, Tîrgu-Mureș, 1971, p. 195—204.

[2] Vezi : Onisifor Ghibu, *Din istoria literaturii didactice românești*, București, 1975, p. 131—134, 198—206, 260 ; T. Racotă, *Activitatea lui Z. Boiu pentru constituirea unui sistem de învățămînt modern în Transilvania*, „Revista de pedagogie", an. XXIV, 1975, nr. 7, p. 52—54.

[3] Data de pe copertă ; pe foaia de titlu : 1862.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4, p. 509—515, București, 1976.

deşte de veacuri în apa Tîrnavei Mari, este clasificat la bacalaureat al doilea şi primul la limbile de bază — germană, latină, greacă.

Sărăcia şi împrejurările istorice, apăsătoare deopotrivă, silesc pe lăudatul debutant şi pe strălucitul bacalaureat să meargă pe un drum lung şi sinuos, ascendent pentru *om*, dar stînjenitor pentru *poet*. Boiu ajunge să aibă o slujbă sigură de-abia în 1861, cînd e numit profesor definitiv la Institutul pedagogic-teologic din Sibiu. Dar nici acum, *poetul* nu găseşte răgazul necesar creaţiei artistice [4], cum nu găseşte în întreaga Transilvanie tradiţia literară exigentă şi criticul competent care să-l ajute să-şi valorifice cît mai nuanţat posibilităţile creatoare. Unirea acestor „absenţe" face ca poeziile din volumul *Sunete şi răsunete*, scrise într-o perioadă de opt ani şi variate ca aspecte tematice, să fie inegale ca artă, unele chiar prozaice. Din cele 58 de poezii ale volumului, puţine reţin atenţia istoricului literar. Ne vom opri numai asupra acelora care au tangenţă cu arta, au dat individualitate creatorului lor şi au izbutit să-l ridice deasupra peisajului literar transilvănean, criticat nimicitor de T. Maiorescu.

Cînd se crede covîrşit de ideea pesimistă că încă „din leagăn" a fost „exilat din sînul fericirii", rămînîndu-i jalea „singura" tovarăşă-n viaţă, Boiu dă expresie lamentaţiilor, influenţat de începuturile literare ale unor înaintaşi ai săi ca Gr. Alexandrescu şi A. Mureşanu, sau caută pulverizarea durerii în mijlocul naturii, ca-n *Vindecare*:

Cînd griji, necazuri, scîrbe, dureri nesuferite
Îmbracă orizontu-mi în negură şi nor;
Cînd văd tot cîte una speranţele-mi zdrobite,
Ce le purtam cu mine într-al vieţii zbor:

Atuncea scap la tine, natură mult amată . . .

Construcţia sintactică, expresia exagerată, cîntul grav, cezura, rima încrucişată, ne amintesc poezia lui Gr. Alexandrescu, *Miezul nopţii*, rod al tinereţii şi ea. Dar nemotivatul dezgust de viaţă ce-l duce pe cunoscutul poet la „căutarea unui mormînt" nu-l mai atrage *acum* pe Z. Boiu. Farmecul naturii, în primul rînd cel selenar („miloasa lună", „solia cea de pace"), aduce „alinare în pieptul tulburat" şi înlocuieşte izolarea în suferinţă cu încrederea în viaţă, chiar cu elogiul vieţii, ca-n lirica germană, bine cunoscută de Boiu încă din anii liceali.

Cucerit de splendoarea spectacolului selenar, purificator al sufletului, poetul, ca un adevărat talent romantic, creează imagini dătătoare de intensă emoţie estetică, în *Ochiul lunei*:

Sus p-a cerului 'nălţime se preumblă zîna Lună,
Tainica regin-a nopţii, prin grădina sa străbună.
Lîngă ea ca fete june, ce de danţuri s-au gătit,
Merg steluţe miriade lin în pas mărunt, smerit.

---

[4] Boiu a alcătuit mai multe manuale şcolare, printre care *Abţdariu* şi *Manuducere*, apărute în 1862, a fost redactor al *Telegrafului Român* (1862—1865) şi traducător în limba germană al lucrării lui A. Şaguna, *Istoria bisericii ortodoxe din Austria* (1862).

Boiu nu este numai un poet selenar. El a urmărit (*Să cînt şi eu !*) şi, în parte, a izbutit să cînte şi diversitatea existentă în imensitatea grandioasă a universului luminat de astrul diurn, fuzionată şi acum cu lumea interioară străbătută de bucurie. Cele cîteva pasteluri ale lui Boiu exprimă optimismul viguros, chiar un optimism cosmic, ca *Primăvara* :

Soarele luce cu raze de aur,
Cerul zîmbeşte serin spre pămînt ;
Florile pline d-uşoare miresme
Lin le flatează văraticul vînt.

Codrii cu umbrele tremurătoare
Sună, răsună de dulci armonii ;
Liber izvorul s-aruncă din stîncă,
Curge cu murmur prin cîmpii verzii.

Toate viiaază şi toate te-ncîntă,
Toate te-ndeamnă ; Acum să nu mori !
Moartea chiar însăşi se pare că-nviie,
Chiar şi mormîntul se-mbracă cu flori.

Ţăranul nu apare sub forma motivului decorativ ca la Alecsandri. În poezia *Vara*, el este văzut cu ochi rurali. Notaţii realiste, pregnante, dau autenticitate aceluia care înfruntă „focul de soare" şi îşi zmulge eroic roadele trudei :

Dar cu silinţă neobosită
Varsă ţăranul crunte sudori,
Secerea zboară, bine-nvîrtită
Cîmpul îl umplu znopi gălbiori.

Biruind „a sorţii grea nepriinţă", truditorul de pe ogoare „urcă Olimpul" şi se situează în rîndul „eroilor".

Prin universul nou, autenticitatea şi optimismul viguros, poeziile *Primăvara* şi *Vara* sînt o anticipare a unora din pastelurile lui Coşbuc, îndeosebi a capodoperei *Vara*.

Bucuria de viaţă din poezia de „drumeţie" a romanticilor, susţinută de dorinţa de totdeauna a lui Boiu ca românii să îmbrăţişeze şi meseriile, constituie „substanţa" generatoare a versurilor din *Drotarul*, remarcabile prin adaptarea formei la conţinut. Cîteva versuri :

Bată vîntul,
Stea pămîntul
Plin de gheaţă, plin de nea ;
Soare — ploaie,
Nu mă-nmoaie :
A răbda e soarta mea ...
Cîte sate
Depărtate,
Eu le caut în drumul meu ;
Şi oraşe
Drăgălaşe,
Toate, toate le văd eu ...

Interesul ni-l reține și poezia erotică *Floarea și grădinarul*, prin folosirea creatoare a conținutului și modalității de expresie a poeziei populare transilvănene :

Frunză verde, foaie lată !
Nu stă lumea într-o fată,
Nici în tine, tu, surată !
Că o fată-i ca o floare,
Ce-n grădină stă la soare,
Und' răsare, acolo crește,
Unde crește, veștejește.
Dar fecioru-i grădinar ;
El cînd intră în grădină,
Toate florile se-nchină.
El se uită și tot tace
Și-apoi rumpe care-i place.

Boiu a voit să fie și poet-cetățean, spre a ajuta poporul lipsit de libertate socială și națională să ajungă la împlinirea „visului de aur" (*Să cînt și eu!*). Puterea creatoare i-a fost orientată în această direcție de aspectul socialist-utopic din activitatea admiratului C. Bolliac (cu deosebire de articolul *Către scriitorii români* și manifestul în versuri *La muza mea*) și de entuziasmul stîrnit de împlinirea unirii Principatelor și proclamarea României care impulsionau activitatea politică și tendințele de unitate ale românilor transilvăneni. Prin manifestul poetic *La poeții români*, Z. Boiu dă îndemn poeților „României" să creeze în spiritul poeziei angajate, chiar dacă i-ar aștepta martirajul : să fie „amici legați de popul prin farmecul cîntării", „profeți ai gintei", „apărători ai limbii", luptători „ai libertății", conducători „pe calea de'nfrățire", „stegari umanității". Dar concepția aceasta, caracteristică pentru un poet identificat cu colectivitatea aflată în suferință și dornic să devină exponentul ei revoluționar, intră pe un făgaș mai pașnic la Z. Boiu atunci cînd dorește s-o toarne în valori poetice. Înăbușirea armată a revoluției de la 1848 a fost urmată de revenirea vieții politice pe căi retrograde, ceea ce determină pe mulți scriitori români să-și atenueze avîntul revoluționar. A. Mureșanu și C. Bolliac ajung chiar la inversarea imaginii lor morale[5]. Această atmosferă restrînge răzvrătirea lui Boiu. Lipsit, poate, și de un puternic temperament revoluționar, el alege calea înfrățirii evanghelice dintre cei de sus și cei de jos (*Sara de Crăciun*), condamnă alegoric ținerea poporului român în robie (*Leul în menagerie*) și exprimă într-un limbaj esopic necesitatea prăbușirii „peretelui" despărțitor de frați, a nedreptei granițe de pe crestele carpatice, în interesul dezlănțuirii forțelor creatoare (*Părețele să cadă* și *România în primăvara anului 1862*). Cu toate acestea, suflet cald, comunicativ, solidar cu colectivitatea etnică, iubitor și, uneori, realizator de frumos literar, a scris versuri care au ajutat la demascarea caracterului asupritor al monarhiei habsburgice și au întărit nădeji îndreptățite.

★

Pedagog cu pregătire temeinică și poet, Boiu știe că „după părerea tuturor pedagogilor mai de seamă" o carte de citire „pentru școalele

[5] Vezi G. Bogdan-Duică, *Studii și articole*, București, 1975, p. 33—42 ; D. Popovici, *Studii literare*, II, Cluj-Napoca, 1974, p. 230—248.

poporale'' române trebuie să aibă însușiri care să-i dea o finalitate multilaterală (să îmbogățească și să înfrumusețeze limba elevilor, să le deștepte fantezia, să le înnobileze „inima'' în vederea receptării a tot ce este bun și frumos, să le creeze deprinderea de a cugeta, să le „înmulțească'' cunoștințele referitoare la „diferite ramuri'' ale științelor), ceea ce nu se poate realiza fără folosirea în suficientă măsură a beletristicii. Pentru a da viață acestei idei moderne, autorul *Cărții de cetire, partea întîia* (Sibiu, 1865) a fost nevoit să scrie noi poezii și să facă traduceri sau prelucrări, literatura română pentru vîrsta școlară mică fiind pe atunci neîndestulătoare. A făcut traduceri și prelucrări „de preferință'' din literatura germană. Din acest ciclu, semnificativă este cu deosebire *Macavei cel norocos*, o prelucrare după *Hans im Glücke* (Hans cel norocos) al lui A. Chamisso, care, la rîndul său, transpusese în versuri o poveste din colecția fraților Grimm (*Hans im Glück*). Boiu a izbutit să transpună în românește, într-o formă cît mai fidelă originalului, particularitățile esențiale ale capodoperei germane. Întîlnim, deci, în *Macavei cel norocos*, umorul popular, vigoarea narativă, fluiditatea versului, limba cerută de mărginirea la minte a „eroului'', care, în drum spre casă, dă de-a berbeleacul agoniseala îndelungii slugării, din *Hans im Glücke*. Condus de o logică absurdă, Macavei, ca și Hans, schimbă „bulbucul de aur'' pe un cal, calul pe un bou, boul pe un porc, porcul pe o gîscă, gîsca pe un „lespezel'' de ascuțit cuțite, care-i cade apoi într-o fîntînă, unde-l și lasă bucuros c-a scăpat de el — voind parcă să demonstreze că prostia e dușmana norocului, că prostul n-are noroc.

Și așa se-ntoarn-acasă :
„Mamă, vine Macavei,
Șapte ani prin lumea largă
Mă trîntii și mă frînsei ;
Dar din toate, mintea, mintea
M-a scăpat cum n-ai gîndit,
Și acuma tare-mare
Iată-mă că am venit.
Macavei e sănătos,
Macavei e norocos !''

Ținînd seama de profilul spiritual al micilor școlari și de finalitatea *Cărții de cetire*, Boiu a concentrat în 11 strofe cele 27 de strofe ale poeziei germane și s-a străduit să dea expresiei culoarea locală țărănească. Strofa :

Und er ziehet seine Strasse
Rüstig, frisch und frohgesinnt ;
Doch es sticht ihn bald die Sonne,
Die zu steigen schon beginnt,
Und der Klumpen Gold ist schwer,
Drückt die Schulter gar zu sehr ;
Du erliegest unterm Golde,
Hans im Glücke !

a primit următoarea înfățișare :

Dar mergînd la deal, la vale,
Se-ncălzi și asudă ;

„Bun e aurul în ladă
Unde-l pui acolo stă;
Dar să-l porți tu tot în spate,
Parcă tu ești robul lui,
Arză-l focul! ..."

Boiu este un talentat tălmăcitor, un vrednic înaintaș al lui Șt. O. Iosif, și poezia *Macavei cel norocos* merită să fie trecută într-o antologie a celor mai de frunte traduceri și prelucrări din poezia romantică germană [6].

Cînd, după cîteva decenii, *Cartea de cetire* n-a mai fost folosită în școli, multe din poeziile ei au fost preluate de noii alcătuitori de manuale și recitate în continuare, în diferite împrejurări, de școlarii mici, chiar și după primul război mondial, ele fiind limpezi ca apele muntelui și cu forță moral-educativă. Am întîlnit pînă și în anii apropiați cadre didactice care spuneau, cu ușurința rostirii unui proverb, cîte-o strofă din cele trei ale poeziei *Sfat bun*, o „prelucrare" a unei poezii a lui Fr. Rückert (1789—1866):

Doi ochi și numai o gură
Ți-a făcut buna natură;
Multe, multe să privești,
Dar puține să vorbești.

Urechi două, gură una
Ți-a făcut natura, buna;
Multe dar s-asculți și bine,
Dar tu să vorbești puține.

Două mîni și num-o gură
Ți-a făcut buna natură;
Doi inși dar au de-a lucra,
Numai unul de-a mînca.

Unele poezii, ca *Omul și pasărea*, au trecut Carpații. Un cercetător al manualelor lui Z. Boiu scrie următoarele în această privință: „Ne-a emoționat profund descoperirea faptului că una din cele mai plăcute

---

[6] Este de presupus că I. Creangă — care *a studiat* manualele lui Boiu, *Abțdariul* și *Manuducerea*, ca și alte lucrări pedagogice transilvănene, spre a le cunoaște „toate lipsurile și toate bunurile" și a putea elabora în spiritul noilor cerințe școlare *Metoda nouă* și *Povățuitoriul* (Bianca Bratu, *Învățătorul Ion Creangă*, București, 1958, p. 116—117, 198, 202—203) — a cunoscut *Cartea de cetire* și că, drept urmare, poezia *Macavei cel norocos* l-a impresionat și i-a determinat imaginația creatoare să găsească și să unească elemente folclorice care, trecute prin atelierul marii arte, să-l nască pe atît de originalul și românescul *Dănilă Prepeleac*, care dovedește, în mod nastratinesc, cu totul altceva, anume că în cele din urmă, „prostul" are noroc. Vezi analiza bazei folclorice a acestei povești la: Al. Dima, *Studii de istorie a teoriei literare românești*, București, 1962, p. 257, unde se spune, printre altele: „Manifestarea prostiei lui Dănilă se încadrează și ea la numărul 1415 [din tipologia lui Antti Aarne] (*Hans im Glück*) și apoi la nr. 1681 ..."; O. Bîrlea, *Poveștile lui Creangă*, București, 1967, p. 88—101. Menționăm, cu acest prilej, că povestioara *Macavei cel cuminte* de P. Curt, citată de O. Bîrlea (p. 89), după *Calendarul Bihorului*, an. III, Beiuș, 1923, p. 108—109, este o modestă transpunere în proză după Z. Boiu; la fel trebuie să fie și varianta nepublicată, nr. 9, *Macovei cel norocos*, înregistrată la Rozavlea — Vișeu.

poezii, *Omul şi pasărea*, pe care le-am învăţat în cursul primar, într-o şcoală din nordul Moldovei, înainte de primul război mondial, este scrisă de Z. Boiu'' [7].

★

Boiu n-a intrat în împărăţia artei eterne, e drept, dar a izbutit să ajungă în vecinătatea ei, ceea ce, în incolorul peisaj poetic al Transilvaniei acelei vremi, a constituit o izbîndă. Saltul realizat a fost apreciat repede : la numai cîteva luni de la apariţia volumului *Sunete şi răsunete*, redacţia revistei *Umoristul* din Pesta anunţă un concurs pentru cea mai bună poezie umoristico-satirică şi formează juriul din Z. Boiu, poetul bănăţean At. M. Marienescu şi profesorul Al. Roman, iar J. Schuller, poet sas sibian, traduce în limba germană poeziile *Atunci şi acum* şi *Visul unei copile*, pe care le publică în foiletonul ziarului săsesc *Hermänstadter Zeitung*, cu menţiunea că „recentul'' volum cuprinde poezii „care aparţin, fără îndoială, celor mai frumoase creaţii ale românilor''. Numele lui Boiu devine curînd cunoscut în ţara liberă şi astfel autorul *Sunetelor şi răsunetelor* şi al *Cărţii de cetire* este ales membru corespondent al Academiei Române, la Secţia literară, în 1877. Boiu este unanim recunoscut ca un poet reprezentativ al generaţiei transilvănene postmureşane.

[7] Gh. Popovici, *Zaharia Boiu, autor de manuale didactice*, „*Revista* de pedagogie'', an. XV, 1956, nr. 6, p. 26. Despre ecoul unei alte poezii, *Ospătarul bun* (după *Einkehr* a lui L. Uhland) vezi articolul nostru, *Din istoria motivului „Pomul de lîngă drum''*, „Limbă şi literatură'', 1975, vol. II, p. 284—287.

POMPILIU MARCEA

NUVELIȘTI ROMÂNI LA ÎNCEPUTUL SEC. XX

Ca întreaga viață literară de la începutul veacului nostru, nuvela românească suferă înrîurirea a două direcții principale și anume direcția tradiționalistă, refractară în general inovărilor, și direcția modernistă, receptivă la ideile și formele noi.

Proeminentă este orientarea tradiționalistă, altfel spus, clasică, în sensul că modelele artistice urmate sînt cele ale trecutului, ecoul noilor cuceriri în artă fiind destul de neînsemnat și redus la aspecte minore. Explicația acestui fapt constă mai ales în prestigiul exercitat de înaintașii iluștri și în primul rînd de Creangă, Slavici, Caragiale și Duiliu Zamfirescu (ultimii trei continuă să creeze în perioada ce ne preocupă, deși trebuie spus că marea lor operă fusese deja scrisă) precum și în evoluția lentă a societății românești pe calea modernizării capitaliste, fapt ce va avea consecințe însemnate în evoluția ideologică și artistică. De altminteri trebuie spus că, între scriitorii ce ne preocupă, Calistrat Hogaș face parte, cronologic, din generația clasicilor din veacul trecut (născut în 1847, el este mai vîrstnic cu un an decît Slavici și cu trei ani decît Caragiale), faptul că opera sa a apărut, în forma definitivă, în primul deceniu al secolului nostru n-are mare importanță pentru că ea fusese nu numai zămislită, dar o parte și publicată, într-o primă variantă, înainte de 1900. În ceea ce-l privește pe I. Al. Brătescu-Voinești (născut în 1868), el se formase în atmosfera „Junimii", care l-a și publicat în „Convorbiri literare" datorînd, după propriile sale mărturisiri, întregul destin literar lui Titu Maiorescu. Următorul nuvelist, I. A. Bassarabescu, născut în 1870, a fost colaboratorul lui Hașdeu la „Revista nouă", a publicat apoi la „Convorbiri literare", suferind puternic fascinația lui Caragiale, al cărui discipol fidel a și fost. Așa cum se știe, atît Brătescu-Voinești cît și Bassarabescu au înaintat adînc în veacul nostru (primul a murit în 1946, cel de-al doilea în 1951), au trăit deci cea mai mare parte a vieții lor în secolul XX. Este însă prea cunoscut faptul că ceea ce decide destinul și structura unui scriitor este perioada de formație, iar aceasta s-a petrecut în ambianța de pînă la 1900, dominată de autoritatea spiritului clasicizant al lui Titu Maiorescu. Dacă adăugăm la aceasta faptul că, pînă acum cîteva decenii, viața creatoare a scriitorului român era scurtă (Eminescu, Caragiale, Slavici, Maiorescu au dat aproape totul în primele trei decenii ale vieții), ne convingem încă o dată de ponderea excepțională pe care a avut-o prima parte a biografiei scriitorilor citați. În ceea ce-l privește pe Ion Agîrbiceanu, ultimul nuvelist care intră în preocupările noastre

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4, p. 517–526, București, 1976.

şi care, născut în 1882 ar fi putut să fie receptiv formelor novatoare, ne grăbim să precizăm două lucruri importante care explică, după părerea noastră, ataşarea spiritului său la structurile artistice al trecutului : mai întîi, obîrşia sa ardelenească (în general ardelenii, datorită condiţiilor naţionale specifice de pînă în 1918, au cultivat o literatură militantă, în care criteriul estetic trece în subsidiar şi nici nu se putea altfel ; apoi ei erau influenţaţi mai ales de cultura germană, în general conservatoare, spre deosebire de vechiul regat, înrîurit de cea franceză, în general novatoare) şi al doilea motiv pentru care opera lui Agîrbiceanu ar fi putut, foarte bine, să apară şi în vremea *Novelelor din popor* ale lui Slavici, ţine de formaţia bisericească a prozatorului care este, prin forţa lucrurilor, îndatorată dogmelor stabilite şi impenetrabilă la noi coordonate spirituale.

Iată de ce am putea susţine, fără riscul erorii, că literatura scrisă de Calistrat Hogaş, Brătescu-Voineşti, I. A. Bassarabescu şi Ion Agîrbiceanu ţine de mentalitatea artiştilor veacului al XIX-lea. Dacă —să spunem — ar lipsi faptele de istorie literară, şi în primul rînd datele biografice şi bibliografice, iar cercetarea literară ar fi în situaţia de a o data după direcţia spirituală şi maniera artistică, apariţia acestei literaturi ar trebui să se fixeze, oricum, înainte de 1900. Unele teme mai apropiate de noi, cum ar fi cele din *Arhanghelii* lui Agîrbiceanu, în care este zugrăvită viaţa într-o întreprindere capitalistă de pildă, nu schimbă fundamental lucrurile. Ba într-un fel am putea spune că scriitorii de care ne ocupăm sînt, din punctul de vedere al receptivităţii la noile modele literare, în urma unor prozatori ce-i premerseseră cronologic, cum ar fi Caragiale, Delavrancea sau Hasdeu, în opera cărora sînt experimentate teme şi mijloace mai moderne (influenţa naturalismului la Caragiale sau Delavrancea este de necontestat), ca să nu mai vorbim de Alexandru Macedonski, pionier al modernismului mai mult în proză decît în poezie. Aceasta e şi situaţia altor confraţi din epocă : Em. Gîrleanu, C. S. Aldea, Galaction, Jean Bart, I. Mironescu. În acest moment al discuţiei trebuie introdus, în mod obligatoriu, factorul subiectiv ; scriitorii de care ne ocupăm fac parte dintr-o şcoală, nu sînt făuritori de şcoală, n-au avut o posteritate, fiind ei înşişi o posteritate. Sînt, cu alte cuvinte, scriitori minori, nu în sens peiorativ ci în înţelesul că, folosind mijloace şi respirînd duhul maeştrilor, au completat universul unor teme şi motive deja fixate, evident aplicate asupra realităţii contemporane lor. Această apreciere se înscrie în consensul unanim al istoriei literare şi nu întîmpină opoziţia exegezei decît poate în cazul primului scriitor al seriei noastre, şi anume Calistrat Hogaş. Căci în timp ce Eugen Lovinescu vede în el un fenomen izolat, G. Călinescu îl consideră întrutotul ataşat prozei româneşti, dinaintea şi din timpul său, în primul rînd celei a lui Creangă şi Sadoveanu. „Un Creangă trecut prin cultură", zice Tudor Vianu, în timp ce Şerban Cioculescu găseşte o împerechere aparent paradoxală : „un clasicist baroc". Ambele caracterizări sugerează, oricum, un lucru fundamental pentru proza lui Hogaş şi anume influenţa cărturarului Hogaş, profesor de limbi clasice, asupra scriitorului. G. Călinescu o spune direct atunci cînd, referindu-se la umorul lui Hogaş, făcut din „cărturărism", conchide că „la el gluma miroase a catedră". La rîndul său, Vladimir Streinu, cel mai autorizat exeget şi editor al lui Hogaş, crede că „profesorul creează aspectul parti-

cular al scriitorului. Calistrat Hogaș face literatură din contemplația naturii ca un intelectual; nici o dată, în descrierile lui, nu-l putem pierde din vedere: spectacolul, care ne reține atenția, nu este numai al locurilor și al oamenilor acelor locuri ce ne sînt prezentate, ci și spectacolul persoanei, pe care o întovărășim cu lectura noastră în excursiile sale, spectacolul autorului".

În orice comentariu la literatura lui Hogaș trebuie mai întîi să distingem între structura temperamentală a scriitorului și stratul de cultură depus peste ea. Distincția, firește, ne poate duce, în mod obligatoriu, la ideea incompatibilității între cele două laturi ale personalității artistului și dacă ne vor întîmpina frecvente consonanțe, faptul este în ordinea firească a lucrurilor, căci elemente de cultură sînt asimilate numai după ce au trecut prin filtrul structurii individuale. Temperamental, Calistrat Hogaș este, hotărît, un romantic, sensibilitatea și ochiul său amplifică dimensiunile reale pînă la proporțiile enormului și ale grandiosului, ceea ce face ca peisajul natural și uman să se convertească în fantastic, adică într-o categorie a imaginației. Imaginația lui Hogaș trebuie considerată însă cu toată precauția, pentru că ea nu este un produs al invenției în sens strict, ci pornește de la date și fapte reale, verificabile. Imaginația sa, atît de elogios apreciată de Caragiale, este nu numai rezultatul contemplării unui spectacol al naturii, ci mai ales deznodămîntul unei sensibilități înfierbîntate, provocătoare de fantastic: „Ai fi zis că imense și negre urdii de fantome uriașe urcau, în rînduri strînse, pe înalte trepte de haos, spre asaltul cel mai de deasupra al tăriilor cerești... Un tunet răzleț, răsărit din miazănoapte, răscoli clocotitor nemărginirile rotunde, și un ropot fără întrerupere și nedeslușit vestea, de pretutindeni, apropierea prăpăstioasă a artileriei cerești... O puternică suflare de vînt, trecătoare și iute, ca un glas de pieire, strecurîndu-se printre frunzișuri, se stinse, tînguios și jalnic, în nesfîrșitul umbros al depărtărilor... Vijelia își trimise înainte pe cel mai ager dintre vestitorii săi înaripați și, de peste firea întreagă, pînă la hotarele auzului, într-o clipă se ridică, pe arii de note discordante și, totuși, armonice, simfonia înfricoșată a frămîntării și zbuciumului universal..." etc.

Se observă dintr-odată propensia către hiperbolă, pornită dintr-o sensibilitate mai degrabă primitivă, în sensul sporirii contemplației prin evlavie, indiciu al unei anume stări de complex în fața naturii. Omul vechi, care nu dobîndise încă însemnate izbînzi în raporturile cu natura are, în fața acesteia, un amestec de respect și de teamă, o stare de contemplație cucernică, de solemnitate. Solemnitatea aceasta se datorează, credem, îndemnului muzical care a prezidat compunerea tabloului. Fiecare frază are o armonie interioară iar tablourile, în ansamblu, o evidentă unitate eufonică: lexicul, mai întîi, este alcătuit din cuvinte de valoare onomatopeică, din verbe de o certă sugestie dinamică; viforul „șuiera, gemea și urla", văzduhurile „fierbeau", cerurile „clocoteau", pămîntul „se cutremura", zăgazurile cerului „se rupseră", jghiaburile „se desfundară", se „prăpăstuiră", stîncile „se rostogoleau prăpăstios" etc. Simetria frazei, alcătuită dintr-un fel de preludiu ce anunță un spectacol dramatic ce are o culminație este, de asemenea, evidentă.

La impresia de solemnitate de care vorbeam concură, poate, și nelipsitul demon al literaturizării care însoțește mereu spiritul lui Hogaș

și cu care intrăm într-o altă componentă fundamentală a scrisului său. Călător în munți, călare pe un căluț pirpiriu și însoțit de un tovarăș de drum, autorul este îndată ispitit să se compare cu Don Quijotte de la Mancha călare pe Rozinanta și însoțit de Sancho Panza. Oamenii întîlniți în drum sînt asociați imediat amintirilor de lectură : Maica Filofteia, cea cu ochii căprui și mari, care ardeau de focul unei tinereți mistuite de văpaia unor focuri înăbușite, „făceau să te gîndești fără de voie la păcătoasa biblică, care ar fi aruncat peste umerii desfrîului său haina duioasă a mironosițelor". Umorul autorului se constituie din aceste referințe livrești, care au rolul să diminueze euforia afectivă tocmai prin comparațiile exagerate pe care le întrebuințează. Raportarea călătorului încotoșmănat, cu opinci în picioare și cu pălăria ca o umbrelă cu Apollo, și a țărăncilor cu grațiile nu poate să nu producă zîmbetul cititorului care înțelege că autorul își cenzurează, în mod grațios, propriile înclinații sentimentale. În acest caz, textul se transformă în parodie, căci de la sublim la grotesc nu-i decît un pas. Literatura lui Hogaș este cea a unui intelectual rafinat, amator în artă, sentimental prin structura temperamentului său, care însă, ca orice om cultivat, are pudoarea propriilor sentimente, pentru exprimarea cărora așază între sine și cititor un bemol livresc. Nu este un creator în sensul strict, adică n-are capacitatea invenției, nici forță epică, iar portretele sale, de care se vorbește adeseori, n-au nici o persistență. Este un descriptiv, un poet al naturii, care amplifică și colorează peisajul dar nu-l inventează niciodată. Savoarea prozei sale, mai ales pentru un cititor cultivat, este în afara oricărei îndoieli, iar invenția verbală și meșteșugul construirii frazelor îl așază printre maeștrii limbii române literare.

Pe Brătescu-Voinești, Tudor Vianu, în *Arta prozatorilor români*, îl așază în „realismul artistic și liric", alăturîndu-l lui Delavrancea, Duiliu Zamfirescu și Vlahuță, a căror operă în proză aparține veacului trecut. Scriitorii acestui curent sînt departe de obiectivitatea și atitudinea distanțată pe care o adoptă, de regulă, maeștrii prozei din veacul nostru. Adeseori, — constată Tudor Vianu — scriitorii din această categorie își întrerup povestirea pentru a intercala reflecții subliniate de sentimentul lor", prin urmare, interpolări subiective care segmentează evoluția normală a faptelor și eroilor, în spiritul autorilor moraliști care, neavînd încredere în perspicacitatea cititorului, insistă asupra semnificațiilor etice ale diverselor momente ale narațiunii, iar portretele eroilor pozitivi par desprinse dintr-un manual de morală ; încă de la începutul unei povestiri știm cu cine avem de-a face, elementul imprevizibil în privința comportării oamenilor lipsește cu desăvîrșire. Nuvela *Niculăiță Minciună* schițează, în liniile esențiale, încă din primul aliniat, portretul eroului principal, desprinzînd și trăsătura de bază a individualității sale și anume sfiala : „Niculăiță Gropescu, feciorul lui neica Andrei Gropescu, din cătunul Manga, comuna Măgura, e un băiat de judecată, blajin la vorbă, măsurat la mișcări și nu știu cum să zic : dar sfios ori prin urmare sfios". Copilul este extrem de dotat, are un ascuțit simț al observației și o logică sigură. Calitățile superioare îl izolează însă, pentru că mediul din care vine este incapabil să aprecieze valorile. O societate evoluată, cu simțul valorilor, cultivă eminențele, folosindu-le în scopul progresului, dar societățile

înapoiate le izolează, dacă nu le reprimă, sau, în cel mai fericit caz, le ignoră. Moralist, prozatorul ne prezintă el însuși această stare de lucruri : „Ar fi, după cum vedeți, o pildă de băiat fericit, dacă pînă în timpul de față ar fi găsit omul meșteșugul să stăpînească toată fericirea ce i se cuvine și dacă n-ar avea și Niculăiță partea lui de amărăciune, izvorîtă din netrebnicia întocmirii de azi a lucrurilor". Ce-i rămîne, în acest caz, eroului să facă ? Există, desigur, cîteva alternative : prima, să se adapteze mediului, dar o asemenea ipostază l-ar dezeroiza, aruncîndu-l în lumea fugară și măruntă din jur ; a doua, să simuleze adaptarea la mediu și să-și continue destinul, dar o asemenea atitudine duce iremediabil la duplicitate și concesii, ceea ce contravine principiilor de integritate morală cu care autorul l-a înzestrat dintru început. Aici trebuie spus că, în condițiile în care valorificarea geniului eroului nu era cu putință decît cu mici concesii de adaptare, culpa morală ar fi fost diminuată sau anulată. Dar eroii lui Brătescu-Voinești sînt inadaptabili structural, așa că această alternativă nu putea fi propusă. Cea de-a treia alternativă ar fi putut consta în poziția dîrză a eroului, în înfruntarea mediului, cu scopul ridicării acestuia la o treaptă mai înaltă. Dacă ar fi reușit sau nu, aceasta rămîne de văzut. Dar eroii lui Brătescu-Voinești nu sînt niște luptători, niște energii, ei se resemnează totdeauna cu situația în care se găsesc, ideea de a transforma lumea le este străină. Și atunci rămîne o singură alternativă, aceea de a fi striviți de mediu, ajungînd în situația de victime. Iar victimele nu trebuie confundate cu eroii căci, în timp ce aceștia din urmă trezesc admirația, victimele solicită compasiunea. Acesta este și motivul pentru care G. Călinescu contestă personajelor din literatura lui Brătescu-Voinești calitatea de eroi : un erou are totdeauna disponibilitatea de a înfrunta piedicile, de a lupta. Dar distincția semantică dintre erou și victimă n-are decît o însemnătate secundară căci pe planul literaturii totul depinde de nivelul realizării artistice. În ce-l privește pe Niculăiță, acesta, ca și Andrei Rizescu din *În lumea dreptății*, este o victimă în sensul cel mai strict al cuvîntului.

E de mirare, desigur, că un băiat așa de dotat de la natură, sub atîtea aspecte, este atît de nepregătit în fața vieții. El, care observa fenomene ascunse privirii comune n-a sesizat totuși lucruri elementare, la îndemîna oricui, din comportarea oamenilor. Este vorba, cum observă Călinescu, de o adevărată infirmitate căci, un om normal, ar fi găsit resurse minime de depășire a dificultăților întîmpinate. Aceasta din punctul nostru de vedere însă care nu este și cel al autorului. Atitudinea sa programatică joacă un rol esențial și ea urmărește scopuri educativ-morale ce constau în trezirea simpatiei și adeziunii pentru ideile de bine, adevăr, frumos și dreptate și în provocarea repulsiei față de forțele vrăjmașe omului. Într-o conferință din 1921, scriitorul ne atrage atenția asupra resorturilor artei sale : „M-am mulțumit cu rolul de a aduce cititorului o clipă de uitare de sine (adică de eliberare de sub tutela egoismului — n.n.), un zîmbet sau o lacrimă pentru suferințele altora". Nu întîmplător cele mai reprezentative volume ale lui Brătescu-Voinești poartă titluri sugestive care trimit la finalități etice : *În lumea dreptății* (1908) și *Întunerec și lumină* (1912). Scopul emoțional al povestirilor creează acea atmosferă caldă, plină de duioșie, prin care cititorul este solicitat să participe

afectiv la evoluția destinului, de obicei tragic, al unor eroi plini de însușiri pozitive, adevărate oaze de lumină într-o împărăție a întunericului, care-i striveşte în cele din urmă. Niculăiță, Andrei Rizescu, Coana Leonora, nenea Guță, Pană Trăsnea sînt adevărate eşantioane morale, care însă n-au loc într-o alcătuire socială guvernată de principiile egoismului feroce. Ca orice moralist, prozatorul procedează prin schematizarea realității, prin ignorarea complexității și reducerea la entități : pozitive sau negative, dar în primul rînd pozitive, pentru că scriitorul vrea să dea lecții etice, arătînd cum trebuie să ne comportăm și cum nu trebuie. În felul acesta el reuşeşte să creeze acea atmosferă de duioşie care se transmite cititorului dintr-o dată, trezindu-i sentimente de adeziune totală sau de repulsie, în orice caz, supunîndu-l unui adevărat purgatoriu moral. Nu există nici o îndoială că Brătescu-Voinești exercită prin textul său o seducție morală puternică, de aici și succesul educativ al prozei sale, de mare circulație în manualele didactice, împrejurare ce n-are însă nimic peiorativ din punct de vedere estetic. Căci, aşa cum amoralismul nu este, în sine, producător de valori estetice, nici moralismul, în sine, nu este antiestetic. Esteticul nu se situează în afara valorilor morale sau împotriva lor, totul depinde de talentul autorului și de conștiința lui estetică ce nu se opune, din principiu, conștiinței morale.

Un curent de intimitate și căldură, de duioşie și de lirism străbate întregul text, inclusiv reflecțiile generale ale autorului, care n-au nimic din răceala cugetării abstracte, ci îmbracă o haină poetică, adresîndu-se inimii și nu rațiunii.

Caracterul liric, legat de finalitatea emoțională a categoriei de prozatori din care face parte Brătescu-Voinești, poate avea unele repercusiuni negative, cum ar fi lipsa de sobrietate și concentrare, cu alte cuvinte, prolixitatea, balastul verbal. Peste înfățișarea naturală a oamenilor sau obiectelor autorul adaugă o mască suplimentară, ce pare adesea fastidioasă și superfluă. Pe de altă parte, neavînd suficientă încredere în perspicacitatea cititorului, în capacitatea lui de discernare, el ține neapărat să califice direct actele personajelor, să le sancționeze sau să le propună ca exemplu, să le alăture sau să le opună propriei sale viziuni, ostentativ exprimate. Fără a se fi emancipat total de o asemenea manieră, se poate aprecia totuși că, în ceea ce are mai izbutit, proza lui Brătescu-Voinești se caracterizează prin concizie și concentrare, printr-o compoziție simplă, clasică, redusă la strictul necesar și la esențial, iar impresia de viață e puternică. Explicația unei asemenea izbînzi, care reprezintă o adevărată performanță artistică pentru familia de scriitori din care face parte, constă, după opinia noastră, în intuiția lingvistică, în marele dar al autorului de a nota vorbirea personajelor în toată naturaleţea și adevărul ei. Eroii, mai ales cei din schițe, se caracterizează astfel nu atît prin modul în care se comportă, cît mai ales prin modul în care vorbesc. Felul de a se exprima indică extracția socială, opțiunile morale, gradul de inteligență sau de cultură, capacitatea volițională, ș.a.m.d. În această privință prozatorul face parte din spița lui Caragiale, al cărui discipol a fost și pe care l-a admirat fără rezerve. Înrudirea cu marele autor al *Schițelor* și *Momentelor* se poate uşor constata mai ales în bucățile în care Brătescu-Voinești zugrăveşte automatismele umane. Eroii din aceste scrieri sînt sumari

și construiți după o schemă tipică și previzibilă. Firește, comportarea lor e stereotipă, limbajul se reduce la un număr mic de cuvinte care, prin repetiție, devin ticuri verbale, indiciu al unui orizont mărginit și sărac. Este remarcabilă, în acest sens, povestirea *Călătorului îi șade bine cu drumul*. Eroul principal, Pitache Cojescu, un moșier ruinat, este obsedat de intenția nobilă de a ieși din inerție, de a deveni om de acțiune. Dar un adevărat automatism instinctual îl impinge zilnic, ca o fatalitate, spre cîrciumă, împreună cu nelipsitul său amic, Năiță Dinculescu. Și consolîndu-se cu ideea că e „căldură mare, oboseală" și „călătorului îi șade bine cu drumul" consumă mereu, propunîndu-și ca neapărat data viitoare să se abțină și să se facă om de ispravă. E ușor de bănuit că așa ceva nu se va întîmpla niciodată pentru că obiceiul, a doua natură, funcționează fără greș, ca un automatism.

Metoda după care crea Brătescu-Voinești în special schițele sale era cea a lui Caragiale : observare atentă a oamenilor, desprinderea facultății dominante a caracterului lor și eliminarea laturilor necaracteristice ; după care urmează construcția artistică bazată pe modul în care oamenii vorbesc. Dar Brătescu-Voinești n-are geniul satiric al lui Caragiale și nici temperamentul său artistic. El este un sentimental, selectînd din viață cusururile nevinovate ale oamenilor, în special automatismele, ceea ce solicită atitudine de indulgență, dacă nu chiar de compasiune.

Tot discipol al lui Caragiale, sub latura meșteșugului artistic, dar înrudit ca temperament cu Brătescu-Voinești, este I. A. Bassarabescu. Obiectul literaturii sale îl constituie, ca și la Brătescu-Voinești, mica burghezie provincială, lipsită de orizont și sufocată de stereotipie, zugrăvită cu aceeași atitudine de indulgență care absolvă culpa, dătătoare de umor. Iată nuvela *Pe drezină*, caracteristică pentru literatura lui I. A. Bassarabescu : personajul principal, Iulica, de felul ei din București, visase totdeauna să rămînă în capitală, să dobîndească un soț onorabil, ca să-și asigure o existență confortabilă. Destinul se opune însă aspirațiilor fetei, care, cu voia și fără voia ei, devine soția șefului unei mici stații provinciale de cale ferată. La început, viața decurge liniștit și chiar idilic : vara făcea promenade zilnice printre florile de pe aleea gării și citea, cu pasiune, romanele procurate de la chioșc, iarna cînta la clavir și se îndeletnicea cu cusutul lenjeriei. Uniformitatea preocupărilor, lipsa de orizont, devine monotonie și eroina resimte, la început timid, după aceea cu putere, tristețea ucigătoare a unei asemenea existențe ce tindea să-i anihileze total personalitatea. Se ivește o împrejurare neașteptată, care-i dă prilejul să-și schimbe viața. Ce se întîmplă ? Primind vizita unui coleg al soțului, care era șeful unei gări mai răsărite, Iulica recunoaște în el pe prima ei dragoste și cu toate că acesta își întemeiase o familie, idila este inevitabilă și duce pentru amîndoi la abandonarea vechii situații. Cei doi îndrăgostiți, folosind o drezină, revin în București. Scriitorul pătrunde cu finețe în psihologia eroinei, numită, pe drept cuvînt, de G. Călinescu, „o adevărată madam Bovary".

Mic burghezul, mai ales cel provincial, este totdeauna o ființă veleitară, în fiecare ins din această categorie sălășluiește ceva din doamna Bovary. Lipsindu-le ceea ce doresc cu ardoare, ei au, în cel mai înalt grad, ca o compensație psihologică, disponibilitatea de a se iluziona.

Unii se hrănesc toată viața din iluzii, chiar dacă viața le dă lecții dure. Așa este tînărul aspirant în poezie, din bucata *În trecut*, care, zărind pe pagina unui volum dăruit fetei iubite trei pete, are convingerea că aceasta a lăcrimat citindu-l, decizînd că atitudinea ei merită recompensată cu cererea în căsătorie. Deziluzia este însă crudă, căci fata, observînd că omul se fixează asupra petelor îi dă, cu candoare, explicația reală :

„Iartă-mă, domnule Virgil, eram la masă într-o seară. Aveam papricaș de pui cu smîntînă. Nu știu cum am făcut, dar cînd să tai un picior, mi-a alunecat cuțitul și hop ! au sărit stropi drept pe poezie. Ceas rău. Ce necăjită am fost..."

Ironia scriitorului este evidentă și ea urmărește să-l trezească pe erou, să-l aducă la luciditate, neavînd nimic agresiv. Ironist și umorist în general, I. A. Bassarabescu este, în fond, ca toți umoriștii, un sentimental, destul de apropiat de Brătescu-Voinești, a cărui finalitate literară constă, observasem, în înduioșarea cititorului, în emoționarea lui. Astfel că nu rămînem surprinși întîlnind bucăți pe de-a întregul sentimentale, care fac apel numai la semnalele resorturilor afective, așa cum este între altele *Un om în toată firea*.

O mare parte din literatura lui I. A. Bassarabescu, zugrăvind lumea micii burghezii provinciale, este o satiră subtilă la adresa automatismului și stereotipiei ce caracterizează viața acestei categorii care se complace într-un orizont îngust în care micile plăceri și capricii devin scopul unic al existenței. Scriitorul are însă convingerea că oamenii nu poartă nici cea mai mică vină, că ei sînt în realitate, niște adaptați la mediu și nimic mai mult. Vinovat prin urmare, dacă e vorba să căutăm un vinovat, este mediul social care a uniformizat și a micșorat natura umană. De aici acea largă înțelegere pentru eroii pe care-i zugrăvește mai degrabă cu compasiune decît cu înverșunare critică. Mai ales că modul lor de viață n-are, în fond, nimic nociv.

Ca orice ardelean, Ion Agîrbiceanu nu putea fi decît un autor grav. Într-adevăr, cel puțin pînă acum, Transilvania, care a produs o literatură de o mare valoare, a dat prea puține capodopere de umor și nici un autor cu o creație structural umoristică sau satirică. Gravitatea literaturii lui Agîrbiceanu este un aspect al conținutului ei, căruia prozatorul îi acordă o prioritate absolută. În general trebuie spus că scriitorii proveniți din Transilvania, mai ales cei de pînă la primul război mondial, n-au fost preocupați de calofilie. Finalitatea operei lor o dădea adevărul și nu ideea de frumos. Constatăm chiar o îndîrjită anticalofilie la scriitorii acestor locuri.

Scriitor înzestrat cu bogate și complexe resurse, cu o „capacitate de recepție fenomenală, căreia-i corespunde o putere egală de producție", o natură artistică din rîndul celor care „înmagazinează necontenit impresii și le transmit necontenit", la care creația artistică „ia caracter de funcțiune organică" (Șerban Cioculescu, *Marginalii la opera lui I. Agîrbiceanu*, în *Varietăți critice*, EPL, 1966, p. 367) Agîrbiceanu este, sub acest aspect, emul al lui Mihail Sadoveanu. Scriitorul a vrut, mai întîi, și trebuie spus că a reușit, într-o bună măsură, să dea o *Cronică transilvană*, proiect propus înainte de *Cronica românească a veacului XX* de Cezar Petrescu, un alt scriitor de o mare fecunditate. Piesele *Cronicii transilvane* încep să

fie finisate prin 1911—1915, cînd scrie romanele *Legea trupului* și *Legea minții*, după care urmează *Biruința* (1931), *Sectarii* (1938), apoi volumele *Domnișoara Ana*, *Vîltoarea* etc. De altminteri trebuie să precizăm de îndată că, extrăgîndu-și întreaga tipologie a operei sale din mediul transilvănean din toate straturile sociale, intelectuale și morale din această regiune românească, putem aprecia că, în întregimea ei, opera lui Agîrbiceanu conturează *cronica transilvăneană* spre care a aspirat. Mai mult decît orice alt scriitor, autorul *Arhanghelilor* rămîne fidel meleagurilor ardelene, opera sa localizează mai mult decît orice altă operă din literatura română. Evident, asta nu înseamnă că importanța ei trebuie considerată locală, după cum, să zicem, *mutatis mutandis*, faptul că *Hamlet* se petrece în Danemarca nu-i dă o valoare daneză. E drept că elementele etnografice sînt puternice la Agîrbiceanu, dar ele nu-s tratate în sine, localizarea nu-i decît un cadru al acțiunii sau o explicație a comportamentului exterior, a reacțiilor psihologice, sau a opțiunilor etice.

Acestea din urmă, spuneam, au o însemnată pondere în scrisul unui slujitor al bisericii. Cazul său amintește de cel al altui scriitor prelat contemporan, Gala Galaction. Una din temele fundamentale ale literaturii de factură moralizatoare a lui Agîrbiceanu este lupta dintre virtute și ispită, altfel spus, între normele dogmei și tentațiile ființei vii, dintre spiritualitate și materialitate. Chiar titlul celor două romane amintite e sugestiv : În *Legea trupului*, eroul principal, un seminarist, nu se poate sustrage imperativelor senzualității, el este un om lipsit de voință, cedînd pasiunii față de mama logodnicii sale. Cum era de așteptat, cartea a trezit împotriviri din partea clerului și prozatorul a scris, în replică și în semn de pocăință, *Legea minții*, în care un tînăr este capabil, de această dată, să înlăture tentațiile viclene ce-i amenințau moralitatea. Izbînda principiilor morale nu echivalează însă cu o izbîndă literară și, cum era de așteptat, romanul e tezist.

Ca slujitor al altarului, Agîrbiceanu a văzut, mai totdeauna, în reprezentanții clerului, exemplare umane pozitive, adevărați duhovnici, la care poporenii merg spre a-și găsi calea mîntuirii sufletești, dar și pentru a-și hotărî viața pămîntească. În Ardeal, mai cu seamă, preoții și învățătorii, singurii intelectuali ai satelor, sînt și un fel de conducători politici în lupta pentru păstrarea individualității naționale, pentru afirmarea drepturilor românilor. Biserica a fost un factor important, mai ales în Transilvania, în procesul de conservare a ființei naționale (în lupta contra tendințelor de asimilare dusă de oficialitatea habsburgică). Întrucît asimilarea era preconizată și pe calea trecerii românilor la catolicism, biserica ortodoxă a devenit, în mod firesc, unul din bastioanele emancipării naționale. O asemenea viziune a rolului preoților în Ardeal este proprie și altor scriitori, dintre care în primul rînd Octavian Goga. În multe din nuvelele, povestirile, schițele lui Agîrbiceanu preotul este figura centrală a satului și rolul său este, mai totdeauna, binefăcător, oamenii vin la el cu încredere și-i cer sfaturi în probleme generale dar și în probleme de familie, în litigii între soți, între părinți și copii, între rude, între vecini. Cu toate acestea, nu reținem nici o figură de preot pozitiv care să atingă rangul unui erou proeminent, ceea ce înseamnă că pledoaria autorului n-are nimic ostentativ. În schimb, în nuvela *Popa Manea* întîlnim un

preot provenit parcă din tenebrele infernului moral. Figură misterioasă, de un temperament devastator, obsedat erotic, părăsindu-şi preoteasa nu se ştie pentru ce, ca să manifeste o dragoste mistuitoare pentru o ţărancă, spre a se căsători apoi cu cea mai depravată femeie din sat, preotul este de fapt un personaj satanic, realizat cu o excepţională vigoare artistică. Eroul din *Păscălierul* este un escroc religios, el speculează naivitatea şi înapoierea consătenilor, asigurîndu-i că le citeşte viitorul dintr-o carte sfîntă. Prin personajele celor două nuvele, exemplar realizate, prozatorul a criticat cu vehemenţă pe cei ce uită de îndatoririle spirituale, pe care le sacrifică pe altarul teluricului. Lupta dintre spirit şi materie, dintre dogmă (înţeleasă ca raţiune) şi ispită, dă cîştig celor din urmă, dar blamul aruncat de autor este atît de puternic prin modul în care decurg faptele şi prin destinul eroilor încît, în mod subtil şi direct, lecţia morală este prezentă.

Artist cu convingeri demofile, moştenite şi prin descendenţa sa ţărănească, Agîrbiceanu infuzează, în întreaga sa operă, o profundă şi caldă simpatie pentru oamenii de jos.

Povestirea *Fefeleaga* ilustrează, într-o formă extrem de sobră şi dramatică, destinul unei femei a cărei suferinţă atinge martirajul. Nu-i vorba niciodată de o viziune idilică, în spirit semănătorist, asupra satului. Dimpotrivă, scriitorul înfăţişează, cu mult realism, toate laturile existenţei ţărăneşti, inclusiv cele negative : oameni care se ceartă şi se urăsc pentru o bucată de pămînt, fii ingraţi, părinţi hapsîni, soţi satrapici, soţii infidele etc. Dar această lume e văzută din lăuntrul ei, cu o largă înţelegere umană care porneşte de la convingerea că orice făptură omenească are o doză fatală de imperfecţiune.

Principalul este ca, în măsura putinţei noastre, să luptăm împotriva maleficului din noi, să nu fim indiferenţi la rău sau, ceea ce ar fi diabolic, să devenim cinici. La toţi eroii lui Agîrbiceanu, lupta între bine şi rău, pe plan sufletesc, este violentă şi, desigur, preferăm un erou învins de forţa răului, care a căzut eroic, unuia care, lipsit de orice voluptăţi, nu comite nici o infracţiune morală. O femeie lipsită de orice atracţie va fi, constrîns, virtuoasă.

Hrănită din seve puternice, rod al unui talent deosebit de viguros, de o forţă creatoare puţin obişnuită, proza lui Agîrbiceanu este un capitol notabil al istoriei literaturii române din veacul nostru. Neimpus încă suficient publicului, scriitorul, de la a cărui moarte nu s-a scurs decît ceva mai mult de un deceniu, va avea, sîntem convinşi, destinul unui clasic.

GEORGE MUNTEAN

O PERSPECTIVĂ ASUPRA NUVELEI ROMÂNEȘTI

Cu rădăcini ce ating originile literaturii înseși și cu o răspîndire eminamente planetară, nuvela a cunoscut, pe parcursul constituirii ei milenare și apoi al dezvoltării sale multiseculare, înfățișări dintre cele mai spectaculoase și mai semnificative, atît în sine, cît și în raport cu celelalte specii literare. Formă a genului epic, prin excelență — rudimente, prefigurări sau părți din compunerea ei se găsesc în chiar nucleul constitutiv al acestuia. Astfel, observația lui Aristotel că epopeea (forma cea mai caracterizată pe atunci a genului) „este o povestire" și că, spre deosebire de tragedia clasică, ea „nu-i limitată în timp", este întrutotul valabilă și pentru nuvelă, de la originea ei și pînă astăzi. Mai mult, s-au găsit cercetători care au descoperit un fel de prenuvele în *Iliada* și mai ales în *Odiseea* și în *Eneida*, ca și în alte epopei ale antichității și medievalității europene, văzute fragmentar sau chiar în întregimea lor. În spațiul culturii asiatice ea este semnalată de foarte timpuriu în literatura chineză și în cea japoneză, după cum, dacă admitem prezența unor forme nuvelistice în *O mie și una de nopți*, sîntem constrînși să-i acordăm o apreciabilă vechime și în lumea arabă și chiar în cea a străvechiului Egipt etc., privind însă totul mai curînd sub aspectul unor stimulative virtualități în explorarea istorică a literaturii decît ca realități inchestionabile.

Lucrurile se complică și mai mult dacă luăm în considerare contribuția prozei în ansamblu și în general a epicii populare la constituirea acestei specii. Căci este lesne demonstrabil faptul că elemente de nuvelă întîlnim în basme (o categorie a acestora au fost denumite chiar *nuvelistice*), cu deosebire în povestirea populară, ca și în snoavă, legendă sau anecdotă, ori în unele balade (un ciclu al cărora a fost numit *familial* sau *nuvelistic*). Explicația acestei multitudini de rădăcini, de asemănări și întretăieri în spațiu și în timp a materialului literar din care s-a constituit nuvela vine de acolo că oriunde „intuiția epică răsfrînge lumea drept succesiune de evenimente" și de oameni angrenați în ele, cum spunea Tudor Vianu în *Estetica* sa, avem a face și cu elemente ale speciei în discuție (narațiune, dialog, descriere, subiect, tensiune dramatică obiectivă etc.). Dar dacă asemenea sau altfel de nuclee constitutive sau corpusculi de nuvelă întîlnim aproape pretutindeni unde se narează ceva în lume, de la epopee la roman și schiță, pînă la baladă, snoavă, poveste sau discurs, de la dramă, povestire, oratie și reportaj, pînă la memorialistică, legendă, apolog sau fabulă, vecinătăți mai putînd fi dibuite în continuare, uneori cu folos, și în alte zone ale literaturii populare sau culte (a se

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4, p. 527 — 542, București, 1976.

vedea şi opiniile lui Tomaşevski, Wellek şi Warren, Şklovski, Todorov, Ralea, Călinescu, Regman, Vlad etc., în acest sens), întrebarea care vine numaidecît în mintea oricui află aceste lucruri este prin ce se diferenţiază nuvela de fiecare dintre acestea şi de toate la un loc, dobîndindu-şi astfel dreptul la un statut propriu.

Un prim răspuns vine din cercetarea fugară a etimologiei cuvîntului *nuvelă* şi a evoluţiei înţelesurilor sale, fie numai şi în perimetrul limbilor neolatine, în care circulă mai intens şi de unde, cu anume modificări, a trecut şi în cel al celor germanice, anglo-saxone şi, accidental, în cel slavon etc. Derivat din latinescul *novella* (lucru nou, noutate), avînd, la rîndul său, rădăcina în *nove* şi *novo*, al căror unul din înţelesuri duce către creaţie, invenţie, lucru prezentat sau alcătuit într-un chip nou —, cuvîntul a trecut în italiană, franceză, spaniolă, română etc. cu diverse sensuri, dar şi cu cele de mai sus, dintre care s-a ales cu vremea şi cel al speciei pe care o urmărim. Astfel, în italiană, unde s-a fixat, se pare, prima dată *novella* cu sens literar, el îngemănează înţelesuri ca ştire, veste, expunere, *novellàre* însemnînd a povesti (nuvele), *novellatore* fiind deopotrivă povestitorul şi nuvelistul, iar *novelista*, şi *novelist*, şi ziarist, şi aducător de ştiri noi. Situaţia e similară, în mare, în spaniolă şi franceză (în ultima termenul *nouvelle* denumind tradiţional o compoziţie scurtă, între povestire şi roman). În cehă, polonă, sîrbocroată şi în alte idiomuri slave cuvîntul a intrat prin mijlocirea şcolii şi circulă aproape exclusiv cu înţelesul lui literar, ca şi în germană şi în limbile din această familie. În engleză *novel* înseamnă însă roman şi abia dacă *noveletta* înseamnă, deopotrivă, roman de proporţii reduse şi nuvelă, aceasta din urmă fiind desemnată în mod curent prin *short-story* (*mot-à-mot* = povestire scurtă).

În româneşte întîlnim toate aceste înţelesuri şi altele, a căror punctare istorică ne va apropia încă mai mult de particularităţile nuvelei şi de învecinările ei, fie şi metaforice. Una dintre primele consemnări scrise ale *novelei* (cum va fi ortografiat multă vreme cuvîntul, învederîndu-se şi astfel posibila-i provenienţă la noi din italiană) o găsim în *Adunare cuprinzătoare în scurt din cărţile împărăteştilor pravile*, tipărite în 1814, la Iaşi, de Andronaki Donici, cu înţelesul de dispoziţie suplimentară ce se adaugă la o lege cuprinsă într-o codificare anterioară („o deosebită novelă a împăratului Leon... nu se află în rîndul celorlalte novele şi să înţălege că acea novelă nu s-au făcut decît spre schimbarea şi prefacerea obiceiurilor celor vechi", p. 126). În acelaşi an un Alexis Lazăr intenţiona să publice *novele*, adică ştiri destinate cititorilor români (vezi D. Popovici, *La littérature roumaine à l'époque des lumières*, Sibiu, 1945, p. 180), iar fabulistul Dimitrie Ţichindeal folosea cuvîntul în *Filosoficeşti şi politiceşti prin fabule moralnice învăţături*, cu înţelesul de noutate („aduc noao novele de pace"), pe care avea să-l reia şi Barbu Paris Mumuleanu în ale sale *Caracteruri*, tipărite la 1825 la Bucureşti („Cu alţii iar cum se-ntîlnesc / Ceva noveli le vorbesc"). Uneori cuvîntul va fi ortografiat şi *nuotate*, avînd, mai ales, dacă nu exclusiv, în Muntenia, înţelesul de nuvelă; de pildă, povestirea *Zoe* a lui C. Negruzzi, a fost subintitulată la apariţie, în 1837, în „Curier de ambe sexele", *nuotate istorică* (Catina în 1847 o va numi însă novelă), dar forma n-a prins. Tot ca noutate, dar nu numai, îl vom întîlni la Asachi, Kogălniceanu, Heliade, Alecsandri, Bălcescu,

Ghica, Bolliac și la alții mai mărunți de pe aproape întreg parcursul secolului trecut. Accidental, cu *novală* și *novelă* s-au numit de pe la 1830 și ziarele („novala anglicească *Times*...", citim în „Gazeta de Transilvania" din 1838), Asachi precedîndu-și „Albina românească" din 1829 cu trei foi volante chiar intitulate *Novitale dela armie*, adică purtătoare de știri din războiul ruso-turc. Îndată, însă, cuvîntul se îmbogățește și cu sensul care ne interesează aici, păstrîndu-și deocamdată forma anterioară. Astfel, Heliade vorbește la 1830 de „romanțuri și novele morale", Asachi reproduce în „Albina românească" un eveniment important „în formă de novelă", dar publică, în adaptarea fiicei sale Ermiona, o *novelă fiziologică* (e vremea „fiziologiilor") a lui Emile Deschamps; „Foaia literară" din Brașov vorbește în 1838 de „novele și istorioare", „Curierul de ambe sexe" de *nuvellă istorică* în 1840; Eminescu dă peste „un volum mai nou: *Novele*, cu șase gravuri", Slavici publică un volum de *Novele din popor*, Maiorescu folosește încă forma „novele", pe care o întîlnim în secolul nostru la Grigorovitza, Tofan sau la eminescologul și „novelistul" Vasile Gherasim și chiar în *Calea Victoriei* a lui Cezar Petrescu, asociată, ciudat, cu noțiunea de avangardă („O revistă de avangardă îi publicase o novelă") etc., deși încă Heliade vorbea la 1842 de „*nuveliști*, romanțieri, poeți fugitivi", iar Filimon se plîngea în „dedicația" la *Ciocoii vechi și noi*, producînd altă confuzie (între „romanț" și „novelă") că „este mult timp de cînd îmblu cu această *nuvelă* ziua și noaptea, întocmai ca Diogen, căutînd o clasă de oameni ca să le-o dedic". Dar dacă în privința sensului cuvîntul se stabilizează (minus unele accidente nesemnificative) încă din prima parte a secolului trecut, denumind aproape constant numai specia literară avută în vedere, ortografic și ortoepic se va oscila între *novelă* (Duiliu Zamfirescu scrie o dată chiar *noveală*) și *nuvelă* pînă la sfîrșitul lui, abia cel actual, cu marea dezvoltare pe care o ia acest fel de proză, înregistrînd aproape exclusiv forma *nuvelă*, impusă mai cu seamă de spiritele înnoitoare sau în contact serios cu literatura franceză (Filimon, Odobescu, ale cărui „scene istorice" au ca model declarat „frumoasa nuvelă istorică" a lui Negruzzi, Macedonski etc.; vezi și I. Ștefan, *Din istoricul terminologiei literare în secolul al XIX-lea*, vol. II, Editura Academiei, 1958).

Reprivind acum mica istorie a termenului, schițată mai sus, să încercăm un pas nou în înțelegerea cuprinsului său. S-a văzut astfel că, dincolo de felurite balansuri sau conjuncturi și conjecturi semantice, cîteva aspecte rămîn statornice, cînd e vorba de circulația lui pe teren literar. Unul e acela legat de noutate, constatabil încă de la apariția mai fermă a speciei, în literatura italiană a secolului al XIII-lea, cînd sub titlul *Il Novellino* sînt adunate de un anonim *Cento novelle antiche* (O sută de nuvele vechi), ceea ce pare chiar o dublă contradicție în termeni. Pe de o parte e vorba de scrieri vechi (*antiche*) prezentate ca noi (*novelle*) sau, mai exact, ca noutăți, iar pe de alta de supralicitarea prin titlu — *Il novellino* (noul), ceea ce aduce aproape a reclamă americănească *avant la lettre*. În fond, trecînd peste unele coincidențe superficiale și alunecări de sensuri, putem presupune că existența nuvelei s-a consolidat în mintea cititorilor, care știau să facă disocierea cuvenită între *novellino* și *novelle antiche*. Că lucrurile stăteau așa se dovedește prin aceea că atunci cînd în Franța secolului XV au apărut *Les cent nouvelles nouvelles*, nimeni n-a

văzut în acest titlu un simplu joc de cuvinte, ci a înțeles că e vorba de *O sută de nuvele noi*, adică narațiuni epice scurte, cu un notabil accent pe noutate, împrejurare ce le-a asigurat o mare circulație în timp și în spațiu, ca și evoluția și consolidarea speciei ca atare. Oricum, e limpede că, literar vorbind, lumea știa la ce să se aștepte cînd e vorba de *novelle* sau *nouvelles* etc. Specia se semnala astfel destul de zgomotos, lunga gestație anterioară (cel puțin milenară) amenințînd probabil cu sufocarea. Aceasta, cu atît mai mult cu cît cel puțin trei dintre caracteristicile ei de bază se impuseseră conștiinței publice, care le recepta ca atare. Una este *epicitatea*, a doua relativa *scurtime* și a treia *noutatea* celor povestite, în nici un alt gen sau specie literară și în general artistică nepropulsîndu-se ca aici chiar prin natura termenului generic această atît de trebuitoare calitate.

Așa se face că ea va intra îndată în uz, Boccaccio (1313—1375) consacrînd-o definitiv, terminologic, dar mai ales ca substanță, în *Decameronul* său, imitat ca structură aproape două secole mai tîrziu de franceza Marguerite de Navarre (1492—1549), care, neapucînd să scrie decît 72 de povestiri, opera ei s-a numit *Heptameron*. Culmea este că deși dobîndește de îndată o considerabilă celebritate, nuvela este resimțită multă vreme și ca o specie literară oarecum inferioară, ce prelucrează și vehiculează anecdote, povestiri din vestita culegere populară în latină *Gesta romanorum* și din alte scrieri medievale, este receptivă la licențiozități și la pitorescul năvalnic popular, încît, în mare, abia secolul al XVIII-lea și începutul celui următor îi vor stabili prestigiul ce durează pînă în zilele noastre, cînd invazia romanului pare a-i restrînge întrucîtva, dar nu și încetini, circulația. Aceasta, cu toate dificultățile elaborării ei, subliniate încă de Edgar Allan Poe, care spunea că „întrucît în nuvelă lipsește spațiul necesar dezvoltării caracterelor sau acumulării de incidente variate, un plan este mult mai imperios decît în roman. O intrigă defectuoasă poate scăpa oprobiului în acesta din urmă, însă în nuvelă niciodată". Așadar, pe lîngă epicitate, scurtime (mai ales în înțeles de maximă condensare) și noutate, construcția riguroasă, claritatea expunerii și a planului urmărit sînt alte imperative artistice care tind a diferența de mai multe secole nuvela în cadrul general al prozei.

Iar aici deosebirea mai greu de făcut este oarecum față de povestire și în bună măsură în raport cu romanul, cu care are rădăcini comune și o evoluție relativ paralelă, dacă nu adesea întretăiată, cu destule vase comunicante. Lucrurile se complică întrucîtva și prin aceea că măcar de la Cervantes încoace, ilustru ca autor al lui *Don Quijotte de la Mancha*, dar și al volumului de *Novelas ejemplares* (1613), mulți scriitori au abordat și abordează deopotrivă și romanul, uneori cu deosebiri nu prea însemnate între ele. Așa se face că, între altele, se poate vorbi uneori, metaforic și nu numai, de romane scurte sau despre nuvele lungi, în legătură cu aceleași texte („*romanul* este pe lîngă *novelă* ca un stejar uriaș pe lîngă o răsură altoită; sau mai bine, novela este pe lîngă roman ca o camee pe lîngă o statue" — I. L. Caragiale; „nuvela este un roman scurt, precum romanul e o nuvelă lungă", notează unilateralizînd Liviu Rebreanu). Aceasta, spre a nu mai pomeni de substituirea destul de frecventă a termenului *nuvelă* prin cel de *povestire* (dar mult mai rar și invers) pe care

o fac criticii literari de la noi, ceea ce ar putea duce la ideea unei mai precise determinări a povestirii. Dar lucrurile nu trebuie absolutizate cu nici un chip, fiind mai de admis împrejurarea că dacă toți termenii literari în ansamblu conțin în ei un apreciabil grad de convenționalitate, prin chiar natura lor, atunci nu e cazul a forța zadarnic lucrurile în privința nuvelei, ci e mai convenabil ca pe baza cîtorva trăsături de ansamblu să individualizăm specia și să-i gustăm produsele de vîrf. Este raționea ultimă și cea mai importantă a existenței unui text literar și a investigațiilor și ipotezelor aruncate asupră-i.

Întrucît privește opiniile autorilor de nuvele, uneori ele rămîn destul de oarecari, ca aceasta a lui Cehov, care nota că „nuvela, la fel ca și scena, își are condițiile ei. Astfel, instinctul îmi spune că în finalul nuvelei sau al povestirii trebuie să concentrez artificial în cititor impresia întregii nuvele și pentru asta trebuie să-i amintesc măcar în treacăt pe aceia despre care am vorbit". De reținut însă paralela cu teatrul, accentul pus astfel pe rigoare, concentrare și sugestivitate, pe economia de mijloace și pe maxima lor exploatare. Sigur, avem și cazuri de scriitori care au o remarcabilă clarviziune în materie. Astfel, un personaj dintr-o nuvelă a lui Goethe îi cere unui bătrîn să spună „o poveste cu personaje și întîmplări puține, bine gîndită, adevărată, dar care iese din comun, cu atîta acțiune și morală cîtă trebuie, care nu trenează în jurul unui punct, dar nici nu se precipită; în care oamenii sînt așa cum ne place să-i vedem, adică nu perfecți, nu extraordinari, ci interesanți și plăcuți". Nu degeaba avea să zică Ed. Enger în 1912, într-o istorie a literaturii germane, că nemții sînt „Das Volk der Novelle", lucru oarecum adevărat dacă ținem seama de faptul că o *Versnovelle* se semnalează la ei încă prin 1236. Faptul că e în versuri se explică și prin faza de tranziție de la literatura cavalerească, pe care nuvela, cu diversele ei forme, și împreună cu alte specii, o va înlocui treptat, oglindind noile mentalități ale burgheziei, care începe să-și facă loc, încet dar sigur, pe scena istoriei. Apariția nuvelei va marca și ea acest proces de democratizare, de desacralizare a vechilor eroi, întîmplări și atitudini literare (fapt caracteristic aproape fiecărui fenomen literar de anvergură, în raport cu cele premergătoare), reflectînd mentalitatea populară, diversificarea socială și noua dinamică a conștiințelor.

Ar mai fi de notat că confuzia cu povestirea îi este aproape congenitală nuvelei în toată durata ei și într-un fel mai acuzat în literatura română, în care întîlnim multe nuvele excepționale, dar mult mai puțini nuveliști decît povestitori. Tipul scriitorului oarecum rapsodic, atît de pregnant reprezentat la noi, de la Neculce la Sadoveanu, Voiculescu și la destui dintre prozatorii noștri de astăzi, face ca povestirea să fie mult mai firesc și des abordată, ca destule nuvele să „eșueze" în povestiri (uneori formidabile) și să avem mai curînd mari nuvele decît mari nuveliști. Dealtfel, mai în general, cum crede și Walter Pabst, între alții, interesează mai puțin *nuvela* cît *nuvelele*, adică „indivizii" care certifică și validează specia, dînd mare bătaie de cap celor prea zeloși în felurite clasificări. Se poate afirma, în orice caz, că la noi (și nu numai la noi) în mai fiecare nuvelist se află, „oprimat", un bun povestitor, lucru nevalabil totdeauna și invers. Așa se și explică de ce multe culegeri și chiar

antologii mai recente au în vedere deopotrivă nuvela și povestirea, cedînd în fața dificultăților de alegere a scrierilor fundamental caracteristice pentru un compartiment sau altul și de definire fermă a fiecăruia dintre ele.

Însă, dincolo de toate celelalte, diferența cea mai evidentă stă în *atitudinea* autorilor față de cele înfățișate și de mijloacele de construcție și expresie folosite. Evident, ea nu trebuie confundată cu intenția și, iarăși, nu trebuie absolutizată. Căci, în timp ce povestitorul se implică constant (ca participant direct sau ca evocator al unor întîmplări despre care a auzit de la alții) în substanța prozei sale, nuvelistul (chiar cînd lucrurile sînt relatate la persoana întîia) se obiectivează, „dispare" în umbra celor relatate, lăsînd impresia limpede de neparticipare. Diferența ar fi aceea că în povestire, în mare și figurat vorbind, autorul intră în scenă (chiar dacă în planul ei secund), pe cînd în nuvelă rămîne mereu și obligatoriu în afara ei, împrejurare cu consecințe structurale în privința organizării materialului, a mijloacelor de construcție și a altor date caracteristice pentru una sau cealaltă dintre aceste specii epice în proză (deși uneori și lirismul e prezent diferențiator în povestire, invadînd-o chiar, pe cînd în nuvelă el e mereu și ferm acoperit, dacă nu cu desăvîrșire eliminat). O nouă încurcătură se ivește cînd se încearcă o delimitare fermă a *nuvelei* de *schiță*, deși, dacă luăm în seamă aparențele, chestiunea s-ar putea pune ca între nuvelă și roman, de data aceasta nuvela fiind în postura romanului iar schița într-a nuvelei. Termenul vine din germanul *Skizze* și a început să circule semnificativ în a doua jumătate a secolului trecut cu deosebire în Transilvania, în „Familia", în revistele din jurul ei și în alte periodice, fără deosebiri nete, față de nuvelă. Chiar Caragiale își publică în 1893 nuvelele *La Hanul lui Mînjoală* și *Kir Ianulea* într-un volum intitulat *Schițe nouă*, probabil sub aceeași influență nemțească, deși socotea că „novela este un gen la modă". Cu toate că s-au dezvoltat oarecum simbiotic, schița stînd totuși întrucîtva în umbra nuvelei, debutul primei e mai vechi la noi, prin *Au mai păţit-o şi alţii* de Costache Negruzzi, apărută în 1837. E drept că multă vreme i s-a zis și *scrisoare*, termen sub care se puteau grupa scrieri relativ diverse, ca și sub cel de narațiune, cu care era uneori echivalentă. Scrise de Negruzzi, Vulcan, Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Caragiale, I. Al. Brătescu-Voinești, I. C. Vissarion, Ion Dongorozi, Al. Cazaban, Liviu Rebreanu, Cezar Petrescu, Raymonde Han, Traian Chelariu, Eugen Barbu, Dumitru Radu Popescu, Vasile Rebreanu, Alexei Rudeanu, Paul Anghel, Sorin Titel, Mirdea Radu Iacoban, Vasile Andru, I. Mocanu și de mulți alții, schițele noastre atestă o vie diversitate în devenirea istorică a speciei și putința de a se diferenția *structural* de nuvelă sau povestire, de poemul în proză, tabletă, anecdotă și de alte specii literare.

În raport cu romanul, nuvela se conturează, de asemenea, în primul rînd prin atitudinea scriitorului față de materialul de viață propus spre transfigurare. Altfel, atîtea texte pot fi luate, cum aminteam, fie ca „nuvele lungi", fie care „romane scurte", ca romane virtuale sau ca pseudoculegeri de nuvele sub un același titlu, etichetate drept *roman*, ori pot fi categorisite deopotrivă ca nuvele sau romane (uneori ca povestiri și chiar schițe), după optica celui ce întreprinde clasificarea. Mai mult, cu deosebire în secolul nostru, au fost cazuri cînd fragmente de roman au apărut întîi ca nuvele sau povestiri, ulterior fiind incluse în construcții epice de respirație

amplă. Faptul nu e totdeauna deliberat, scriitorul putînd avea la un moment dat intuiția că în cutare nuvelă sau nuvele ale sale se află concentrată substanța unui posibil roman ori ciclu de romane. Încît, modificarea atitudinii creatoare duce uneori la schimbarea speciei (nu cunosc însă cazuri inverse, cînd dintr-un roman s-a „tras" ulterior o nuvelă). Se înțelege că de aici derivă o mulțime de alte aspecte întregitoare ale specificului nuvelei sau romanului. Al. Philippide, de pildă, scria prin 1935 într-o *Pledoarie pentru nuvelă* că aceasta „cere calități de concentrare, de măsură și de stăpînire a efectelor. Tehnica ei este bazată pe eliminare și pe alegere. Totul e să sugerezi cu amănunte puține cît mai multă viață. A sugera este întotdeauna mai greu decît a spune. Romanul, cu largul lui cadru, își îngăduie să spună tot și să insiste cît de mult. Nuvelei nu-i este permis să alunece în digresiuni. Dacă orice om de oarecare talent și pricepere poate să scrie măcar un roman autobiografic, nu oricine poate să scrie o nuvelă bună", cum ar fi, între altele, excelenta lui *Îmbrățișarea mortului* (1940). Tot pe atunci, într-un articol din „Vremea", intitulat *Renașterea nuvelei*, Pompiliu Constantinescu se asocia, probabil fără s-o știe, celor de mai sus, afirmînd că „nuvela presupune perfecția; dar nu o perfecție strict formală, tehnică, ci o perfecție a substanței însăși tradusă în expresie. Ca substanță și ca tehnică, romanul este eterogen — nuvela e omogenă, iar „această perfectă convergență de atmosferă, de gesturi, de situație, de observații semnificative, credem a fi legea interioară a nuvelei: ea se verifică pretutindeni".

Așadar, o inevitabilă și caracteristică severitate în privința construcției, a viziunii, a expresiei de ansamblu, în fond a *atitudinii* față de cele oglindite, care nu-i conferă nuvelei, prin ele însele, vreun fel de superioritate față de alte specii în proză, ci doar îi punctează specificul și, cel mult, greutatea supunerii la obiect din partea scriitorului. Prin urmare, măsură, echilibru, concentrare, dimensiuni medii, maximă exploatare a cadrului dat, obiectivare și îndrăzneală, renunțare la falsa strălucire și, bineînțeles, talent și experiență etc., sînt alți cîțiva dintre factorii presupuși ai unei bune nuvele pe care P. Poenaru o definea în 1840 în al său *Vocabular francezo-românesc*, drept „romanț foarte scurt, povestire de întîmplări interesante sau desfătătoare", iar T. Stamati numea atari produse „noime, istorioare, romanuri mici". *Aurea mediocritas* a lui Horațiu, în sensul de medie aurită, e un dicton ce poate veni în minte într-un asemenea context, iluminîndu-i metaforic unele intenții.

Între aceste coordonate nuvela a cunoscut, la noi și aiurea, o dezvoltare adesea spectaculoasă. În literatura română, elemente de nuvelă întîlnim încă în cronici, dar ele n-au decît o valoare de substrat, în înțelesul că au constituit, măcar sub două aspecte, un fel de „materie primă" pentru apariția acesteia în secolul al XIX-lea, secol în care, în general, în literatura europeană specia cunoaște o maximă înflorire. Interesant, pentru orientarea mai de ansamblu a literaturii noastre, este și faptul că prima nuvelă românească realizată integral este una de inspirație istorică — *Alexandru Lăpușneanu* de Costache Negruzzi, apărută în 1840 în ieșeana „Dacia literară" și reprodusă imediat în „Curierul de ambe sexe", ce ieșea la București. Ea atestă din nou orientarea națională și patriotică a scrisului literar românesc, legătura lui cu trecutul și simțul ferm al continuității, încît chiar atunci cînd un procedeu, o specie sau un

gen literar se afirmă pentru prima dată la noi, substanța preexistă, „aptitudinea" acesteia de a primi și a se conforma inovației este stimulată la maximum, după cum apetența publicului e iarăși inchestionabilă. E unul dintre elementele ce explică triumful, întrucît o nuvelă fantastică ar fi fost mai greu receptată decît una al cărei subiect descinde direct din cronici și face vie necesara legătură calitativă cu ele. Receptivitatea publicului era îndeajuns de pregătită, încît însuși Negruzzi va mai înălța „scene istorice din cronicele Moldaviei", cum își supraintitulează el nuvela, deschizînd în același timp „apetitul" lui Kogălniceanu, care va scrie *Trii zile din istoria Moldaviei*, al lui Gheorghe Asachi (autor, în anul următor, 1841, al nuvelei *Ruxanda Doamna* și apoi al încă vreo opt greoaie producții similare, dintre care *Bogdan Voevod, novelă istorică*, era reprodusă în 1854 în „Foaie pentru minte, inimă și literatură", cu precizarea că „factorele de căpetenie ale acestei *novele* sînt întemeate pe datele istorice, iar epizodele țăsute dupre tradiții") și mai ales al lui A. I. Obobescu, care va da alte două mari creații ale genului (supranumite, în replică la nuvela lui Negruzzi, „scene istorice din cronicile Țării Românești"), anume *Mihnea-vodă cel Rău* (1857) și *Doamna Chiajna* (1860). Dealtfel, nuvela istorică va cunoaște o amplă dezvoltare în literatura noastră, însumînd scrieri de N. Gane, Nicolae Filimon, I. Pop Florentin, I. Al. Lepădatu, Duiliu Zamfirescu, Mihail Sadoveanu, Liviu Rebreanu, Gala Galaction, V. Voiculescu, G. Călinescu, Camil Petrescu, Eusebiu Camilar, Al. Voitin, Iulian Vesper, Alex. Ștefanopol, Nicolae Jianu, Ion Lăncrănjan și mulți alții, pînă în zilele cele mai de pe urmă. Dar debutul nuvelei în literatura română cu o capodoperă comparabilă cu oricare altele din literaturile lumii, mai are și alte urmări. Ea accentuează tendința funciară a acesteia către oglindirea fenomenelor sociale, atrage atenția asupra trecutului nostru, consolidînd astfel dimensiunea patriotică a scrisului românesc, puterea lui de a evidenția unitatea tuturor românilor, indiferent de granițele vitregitoare aruncate de alții între ei, continuitatea acestui neam de oameni în spațiul carpato-dunărean. Va stimula, de asemenea, gustul pentru evocarea și povestirea istorică, pentru cercetarea tradițiilor populare și valorificarea lor, iar, după apariția romanului, cuprinderea de către acesta a vastului și profund semnificativului teritoriu pe care-l reprezintă trecutul nostru.

Prin *Buchetiera din Florența* a lui Vasile Alecsandri și prin *Mateo Cipriani* și *Friederich Staaps* ale lui Nicolae Filimon, se deschide la noi drumul nuvelei exotice (sîntem, în literatura română, la tripla confluență dintre clasicism, romantism și realism), ilustrată ulterior, între alții, de Eminescu, Sadoveanu, Jean Bart, Voiculescu, Marin Preda (cu excelenta sa *Friguri*), Baconsky și de alții cîțiva, respectiva direcție fiind semnificativ restrînsă în nuvelistica noastră. Există, e drept, compensativ întrucîtva, un fel de „exotism" al autohtonității, căruia i-am putea circumscrie însă, mai curînd povestiri excepționale decît nuvele, domeniu frecventat de Panait Istrati, Sadoveanu, Voiculescu, Galaction, Mircea Eliade, Mircea Streinul, Ștefan Bănulescu, Fănuș Neagu, Vasile Andru și de mulți alții, căutători de priveliști, mentalități, obiceiuri și alte aspecte ale existenței naționale, nu o dată aproape incredibil a face parte din ea, dar care relevă în fapt tocmai bogăția neașteptată, complexitatea și „universalitatea" specifică a lumii din teritoriul sufletului românesc.

Tot Filimon va iniția, cu mult mai mult noroc, prin *Nenorocirile unui slujnicar* (pe care el o numește ferm *nuvelă*, deși Ion Ghica mai tîrziu o va crede roman sau tablou de moravuri), unul din cele mai ample sectoare ale nuvelisticii românești, anume cel de inspirație socială contemporană. În el se înscriu nuvele de Hasdeu (*Duduca Mamuca*, pe care autorul o taxa fără ezitare „romanț"), Slavici (*Moara cu noroc*, *Popa Tanda*, *Comoara* etc.), de Caragiale (*În vreme de război* și altele), Creangă (*Moș Nichifor Coțcariul*), Barbu Ștefănescu Delavrancea (*Hagi Tudose*), I. Popovici-Bănățeanu, I. Al. Brătescu-Voinești și Emil Gîrleanu, Gheorghe Brăescu (*Vine doamna și domnul general*), C. Sandu-Aldea, Sadoveanu, Agîrbiceanu (*Fefeleaga*), Voiculescu (*Capul de zimbru*), Urmuz (*Cotadi și Dragomir*) de Liviu Rebreanu, Camil Petrescu, G. Călinescu, Ion Călugăru, Zaharia Stancu, Dan Petrașincu, Pavel Dan, Geo Bogza (*Moartea lui Iacob Onisie*), Lucia Demetrius, de Ovidiu Constantinescu, Marin Preda, Paul Georgescu, Al. Voitin, V. Em. Galan, Alice Botez, Dragoș Vicol, Eugen Barbu, Ștefan Bănulescu, Ion Lăncrănjan, Titus Popovici, Fănuș Neagu, Dumitru Radu Popescu, Nicolae Velea, Sorin Titel, Dana Dumitriu, Alexandru George, Aurel Băieșu și mulți, foarte mulți alții, configurînd, de fapt, teritoriul cel mai amplu de manifestare a acestei specii. Faptul se explică prin împrejurarea că astfel scriitorii respectivi acționau și acționează prompt și adesea eficient asupra conștiinței publice, dinamizînd-o și direcționînd-o, spunîndu-și în același timp, indirect, și punctul lor de vedere asupra mișcării sociale a vremii. Pe de altă parte, „comanda socială" evidențiază această cerință, de care, spre gloria lor, mai nici unul dintre scriitorii noștri n-a făcut abstracție.

Cu *Cezara* lui Eminescu, cu *Kir Ianulea* al lui Caragiale și cu încă vreo cîteva asemenea mari realizări (într-un fel, cu *Povestea lui Stan Pățitul* a lui Ion Creangă) nuvelistica românească își lărgește în continuare perimetrul de acțiune, abordînd zona fantasticului, a enigmaticului, a interferenței dintre vis, luciditate, presimțire și vizionarism etc. și potențînd la un nivel nou diverse date de acest fel preexistente difuz în literatura noastră anterioară cultă, dar mai cu seamă populară. Căci în lumea basmelor și a poveștilor, a baladelor, descîntecelor și colindelor, fantasticul este un element constitutiv, după cum în *Țiganiada*, într-o seamă de balade ale lui Alecsandri și Bolintineanu etc. acesta e iarăși prezent. Într-un mod involuntar îl manevrase Asachi în nuvelele sale istorice, fantazînd ariostesc și osianesc în ele și inventînd uneori chiar diverse surse documentare, încît a dat naștere unui *sui-generis* fantastic „istoric", adnotat și investit cu pretenția de fapt incontestabil. Din acest punct de vedere are dreptate D. Vatamaniuc să scrie în culegerea *Nuvela istorică românească în secolul al XIX-lea* (Ed. Albatros, col. „Lyceum", 1972), că „Asachi credea că nuvela istorică îi oferă cel mai bun prilej să reînvie și în spațiul dunărean lumea cavalerească a poemelor ariostești și osianice". Dar premergătorii contează aici ca un punct de sprijin, ca și influențele incontestabile de dinafară (îndeosebi cele germane, mai toți autorii noștri mari de nuvele fantastice — Eminescu, Philippide, Eliade etc. — avînd și solidă „carte nemțească"), importante fiind în primul rînd izbînzile ce-au urmat. Iar aici, prin Galaction (*Moara lui Călifar*, *Copca rădvanului*), prin Voiculescu (*Lostrița*, *Sezon mort*, *Șarpele Aliodor* etc.), Urmuz (care prin *Ismail și Turnavitu*, *Cotadi și Dragomir* și prin celelalte proze

ale sale se înscrie, în plan european, ca un precursor al avangardei literare a acestui secol), Mateiu I. Caragiale, Al. Philippide (*Îmbrățișarea mortului*), Mircea Eliade (*La Țigănci*, *Secretul doctorului Honigberger* etc.), Pavel Dan, Oscar Lemnaru, H. Blazian, Emil Botta, Laurențiu Fulga, George Sidorovici, A. E. Baconsky, Ștefan Bănulescu și prin alții nuvela românească este reprezentată la un nivel cu nimic mai prejos, calitativ vorbind, decît în alte literaturi, inclusiv în cea germană, care prin Armin, Tieck, Eichendorf, Brentano, Hauff, Möricke, E. T. A. Hoffmann etc. a dat un număr apreciabil de capodopere. Chiar dacă n-au toate din punct de vedere al construcției rigoarea sonatei (de care, în materie de muzică, nuvela ar putea fi apropiată), chiar dacă un anume fermecător totuși tradiționalism le învăluie pe cele mai multe, indiscutabil rămîne faptul că în totalitatea lor nuvelele de mai sus și altele din masa cărora unele dintre ele se reliefează cu relativă precădere, au un ritm, o substanță și o forță expresivă de sugestie care le individualizează numaidecît, atît pe fiecare în parte, cît și pe toate dimpreună, dînd măsura și nota specifică a nuvelisticii românești de acest gen.

Astfel se face că deși n-avem o tradiție multiseculară ca englezii (care asimilează *Canterbury Tales* în versuri ale lui Chaucer nuvelei), francezii (unde *Heptameronul* Margaretei de Navarra, urcă în Renaștere), spaniolii, germanii sau nordamericanii (al căror Edgar Poe a influențat substanțial dezvoltarea genului), prin izbînzile înscrise în mai puțin de un secol și jumătate sîntem în situația de a pune la îndemîna cititorului de oriunde un volum de nuvele care să-l satisfacă sub orice aspect, indiferent care i-ar fi ideile în legătură cu „cea mai artistică din forme", cum credea Georg Luckács nuvela. Dacă e vorba să aplicăm reguli asemănătoare celor cu care se operează într-o seamă de literaturi orientale, unde nuvela e privită într-un fel de concreștere cu povestirea, fiind semnalată astfel încă în China clasică, în Egiptul antic (unde *Aventurile lui Sinouhé* sînt socotite „nuvele istorice") sau în Japonia timpurie (în cea de azi se vehiculează un soi de nuvele cu formă relativ fixă, de cca 15 rînduri), atunci prin povestirile populare, prin diverse snoave, anecdote și basme din care le vine o anume substanță etc., nuvelele românești, ca și ale mai multor popoare din Europa sud-estică, pot fi împinse cu originea într-un timp foarte îndepărtat, vizînd mileniile.

Dar cum nu trebuie să cădem în „mistica genurilor literare" (pe care o ironiza E. Lovinescu) și nici în cea a istorismului extravagant, mai ales că orice gen literar și istoria lui se află îndărătul artistului și al cititorului și nu în fața sa în momentul în care primul produce o operă, iar celălalt o receptează — e mai confortabil ca, învredniciți cu cîteva repere generale, să revenim în perimetrul cert al evoluției nuvelei românești, încercînd în continuare a-i puncta cîteva aspecte. Unul ar fi cel privitor la curentele literare ce-au traversat-o semnificativ. Pentru că, fapt întrucîtva individualizant, această „istorisire care nu aparține istoriei" (Fr. Schlegel), dar are una, a cunoscut la noi inflexiuni clasiciste (prin C. Negruzzi, G. Asachi, Alecsandri, Odobescu etc.), romantice (N. Filimon, Eminescu, Delavrancea), masiv realiste (Caragiale, Creangă, Slavici), sămănătoriste (C. Sandu-Aldea, I. Al. Brătescu-Voinești, Sadoveanu), poporaniste (Spiridon Popescu, D. D. Patrașcanu, Jean Bart, Sadoveanu și alții), pentru ca prin Liviu Rebreanu, Agîrbiceanu, Camil

Petrescu, Gib. I. Mihăescu, Ion Călugăru, Pavel Dan etc. să intre decisiv în complicata rețea a realismului modern și contemporan, ilustrat în ultimii ani de scriitori ca Voiculescu, Stancu, Eliade, Bogza, Laurențiu Fulga, Preda, Barbu, Bănulescu, Paul Georgescu, Titus Popovici, Ivasiuc, Fănuș Neagu, Vasile Rebreanu, Dumitru Radu Popescu și de alții prin care nuvela („gen în care episodul e singur, trăiește pentru el însuși și deci în care compoziția e totul" — cum scrie Thibaudet), izbutește performanțe comparabile cu ce au dat un Hemingway, Thomas Mann, Heinrich Böll, Ivo Andrić, Buzzati, Borges ori Faulkner. Încît supoziția lui G. Călinescu că *Alexandru Lăpușneanu* a lui Negruzzi „ar fi devenit o scriere celebră ca și *Hamlet*, dacă literatura română ar fi avut în ajutor prestigiul unei limbi universale", se cuvine extinsă, cu nuanțele de rigoare, asupra a încă multor texte nuvelistice de la noi, cu deosebire din cele contemporane. Se înțelege că putem izola în cîmpul nuvelei românești elemente simboliste (Macedonski, Minulescu), naturaliste (Delavrancea, Sandu-Aldea, Rebreanu, Lăncrănjan, D. R. Popescu etc.), ținînd de realismul magic (Voiculescu, Eliade, Bănulescu, Titel și alții) sau de alte formule stilistice și curente europene mai vechi sau mai recente, însă, fără a contesta în vreun fel utilitatea unor astfel de încadrări și a altora posibile, care ridică nivelul înțelegerii noastre literare, cînd sînt adecvat și cu necesarul simț al relativității folosite, totul se cuvine integrat curgerii continui a literaturii în spațiu, dar mai ales în timp.

Concurată în acest secol de roman, pe de o parte, și de povestire, pe de alta, supusă mai recent la presiunile „anti-prozei", „dintre care unele n-au depășit stadiul laboratorului" (Cornel Regman), nuvela, deși există adesea în simbioză cu toate acestea, continuă să-și reliefeze virtuțile, aptitudinea de a se adapta la noile realități și cerințe, depășind momentele critice sau aparentele aspecte de impas. Astfel, dacă îndată după primul război mondial circula întrebarea „de ce nu avem roman?" (M. Ralea, între alții), iar mai apoi se vehicula spaima că a sosit apusul nuvelei, Vladimir Streinu, descoperind chiar critici și romancieri deghizați în nuveliști, paralel cu o îngrijorătoare „ispitire" a nuveliștilor de către formele romanului, împrejurare ce-l ducea la descoperirea unei apreciabile mase de hibrizi și la pledoaria îndreptățită pentru „romanul roman", — dezvoltarea ulterioară a prozei a învederat caracterul oarecum conjunctural al unor asemenea alarme, atît romanul, cît și nuvela și povestirea (pe care încă La Fontaine și Musset le confundau) înscriind în patrimoniul lor opere care oricînd le validează existența.

Pe lîngă explicațiile de ordin estetic și sociologic notate anterior, ar mai fi una, datorată încă lui Ovid Densusianu, anume că dezvoltarea societăților de tip industrial este stimulatoare nu numai pentru roman (căruia, ciudățenie, N. Davidescu îi prevedea sfîrșitul încă înainte de apariția lui Proust, de pildă, pe care mulți l-au văzut ca un epuizator al speciei !), dar, într-o măsură încă mai însemnată, pentru nuvelă. Întrucît romanul „acționează prin dezvoltare, iar nuvela prin concentrare" (Paul Bourget) și implică „un minim de timp pentru un maxim de efect" (Thibaudet), ritmul noii societăți i se potrivește mai mult ca înainte, separînd-o tot mai intens de povestire (inclusiv de cea cu „ramă", cu „cadru", din care descinde în mare măsură) și de roman, fapt înlesnit și de „explozia" individualităților pe care o aduce cu sine societatea de tip industrial.

Concentrată, obiectivă, centrată pe un singur destin și îndeosebi episod caracteristic privitor la acesta, nuvela nu numai că n-a pierdut teren în noul context social, ci a ieșit „consolidată din această concurență". A contribuit la aceasta și „caracterul în adîncime deschis" al nuvelei (în pofida unor inevitabile rigori de suprafață), „receptivitatea" ei la experiențele literare și de altă natură mai noi. Astfel, ea s-a „contaminat" într-un chip intens cu publicistica și mai ales cu reportajul, cu care și-a schimbat, reciproc, diverse unelte, renovîndu-le întrucîtva sau, în orice caz, dinamizîndu-le (dialogul, descrierea, contextarea socială etc.), fapt vizibil, între alții, în diverse grade, la Mihai Teliman, Cezar Petrescu, Călinescu, Ion Călugăru, Zaharia Stancu, Virgiliu Monda, Mircea Streinul, Traian Chelariu, Alexandru Sahia, îndeosebi Geo Bogza, V. Em. Galan, Eugen Barbu, Pop Simion, Ioan Grigorescu, Paul Anghel, M. Horia Simionescu, Vasile Rebreanu, Aurel Băiești și alții care au practicat cele două feluri de scris. De asemenea, dezvoltarea psihologiei și diversificarea ei, a sociologiei, etnografiei și folcloristicii, a eticii și filozofiei, în general a cercetărilor care pun accentul pe individ și pe existența lui socială, apariția diverselor curente și orientări estetice și literare mai noi, marile mișcări sociale ale secolului nostru au avut efecte (se înțelege, din cele mai indirecte, abia sesizabile) asupra evoluției nuvelei și asupra înfățișărilor ei contemporane. E de notat apoi, în acest cadru, schimbul tot mai rapid de valori literare, contactul multiplu al literaturii noastre cu cele ale altor popoare, care a dus, accidental, și la imitații, înfundături și experiențe ratate prin asimilare superficială, dar mai ales la comparații fertile, stimulatoare ori de cîte ori au avut loc asimilări creatoare, conforme cu tradiția și specificul românesc, coincidente cu modul nostru de a inova, domolind excrescențele, asimetriile violente, îmblînzind excesele și integrînd totul chipului nostru de a privi lumea și a contribui la evoluția ei. În fond, aproape toate aceste date privesc literatura în ansamblu, dar nuvela ca parte integrantă a ei nu li se poate sustrage. Evident, ele n-au dus la transformarea radicală a nuvelei, la renunțarea la vechile ei rigori sau la alterarea statutului ei, ci la repotențarea virtuților caracteristice, la suplețe și posibilitate mai amplă de reflectare și recreare a existenței de înfățișat cititorului. Este și unul dintre temeiurile abordării ei aproape constante de către scriitori și, fapt semnificativ, în genere de cei mai reprezentativi, ceea ce invalidează temeiurile legate de perimarea și chiar de perisabilitatea nuvelei, de anacronismul sau, în cel mai bun caz, de eșuarea ei în roman, povestire, reportaj etc., reliefîndu-i totodată aptitudinile de a surprinde artistic realitatea în curgerea ei oricît de diversă.

Pe acest fundal de ansamblu, evoluția nuvelei românești contemporane, diversificarea și prezența ei notabilă în diferite periodice, în numeroase volume individuale, în culegeri și panorame, traducerile care s-au făcut din ea în mai multe limbi de circulație etc., se înfățișează ca un fenomen firesc, normal, oarecum de așteptat pentru cunoscătorii în materie. Chiar dacă am proceda foarte riguros și am elimina din acest teritoriu tot ce e mai pregnant marcat de povestire, ori încalcă în vreun alt mod „regulile jocului" (hibridare cu romanul, cu schița, cu reportajul etc., cochetarea excesivă cu antiproza ș.a.m.d.), încă am găsi în perimetrul ultimelor circa trei decenii suficiente piese de rezistență, care să ateste nu numai prezența ci și contribuția nuvelei la dinamica literaturii noastre din acest

interval. Ba, e de notat că o vreme, pînă către 1960, ea este oarecum proeminentă, alături de povestire și schiță, ulterior romanul reluîndu-și locul dobîndit în etapa interbelică.

În forme clasice, tradiționale, recurgînd adesea la simboluri și parabole (Voiculescu, Sadoveanu etc.), descriind oameni aflați în universuri ostile sau pe cale de a fi cucerite, în lupte care-i transformă (Stancu, Preda, Barbu, Titus Popovici, D. R. Popescu etc.), colorate etnografic sau reînviind practici și ritualuri străvechi prin prisma contemporaneității (George Sidorovici, Ștefan Bănulescu), dar investigînd mai ales zonele conștiinței actuale (Preda, Paul Georgescu, Eugen Barbu, Ovidiu Constantinescu, Maia Belciu, Pop Simion, Vasile Rebreanu, D. R. Popescu, Velea, Băieșu, Titel, Dana Dumitriu etc.), nuvelele din ultimii ani au cîștigat în suplețe și orientare, în sobrietate și deschidere către noile orizonturi, întrucît, cum zicea Bogza : „nu se poate să fii scriitor al unei epoci și să-ți întorci fața de la realitate, tot astfel cum nu se poate să faci cărămizi fără pămînt". Au fost diminuate notabil, în nuvelistica de calitate, efectele de suprafață, pitorescul, anecdotismul sprinten și facil, cîștigîndu-se în eficacitate și forță constructivă, în putere de sugestie simbolizatoare și în forță meditativă, adică în artisticitate. Conversiunea la estetic, imaginația investigatoare, accentul pe analitic, descripția evocatoare și mai ales luciditatea cu care a efectuat adesea „inventarul" social, văzut în raport cu cerințele actualității sînt, de asemenea, date mai recente ale nuvelisticii românești sau coordonate vechi reevaluate în spirit contemporan.

Dramatică și uneori tragică, satirică, ironică, patetică ori comică, încă împovărată de destule mediocrități, ea zvîcnește înainte printr-un număr de autori ce-i vor asigura mereu perenitatea. Evident, un anume consimțit și chiar necesar schematism (menit a da o valoare mai generală celor evocate) e repede depistabil, însă acesta (ca la Călinescu, Preda, D. R. Popescu, Mircea Horia Simionescu și la alții), e constructiv, ține de natura însăși a speciei, de voința autorului de a plasa lucrurile sub un unghi tipologizant, mai ales cînd avem a face cu scriitori dublați de moraliști sau de gînditori avizați. Ritmul oarecum domolit (cel puțin o vreme și în unele cazuri, ca în cele amintite mai sus sau în *Moartea lui Ipu* de Titus Popovici), simțul ceremonialului și chiar ritualizarea cotidianului (ca în *Pe ploaie* de Eugen Barbu), un anume gust al spectacolului (*Cantonul părăsit* de Fănuș Neagu, ca și cele menționate înainte) și al invenției epice, al picarescului și parodiei stenice, al caricaturii, voința de epuizare (uneori cu senzația de „monografic") a celor propuse minții cititorului, de implicare a acestora așa cum sînt în conștiința lui, constrînsă a se mișca în direcțiile voite, rafinamentul (Emil Botta, A. E. Baconsky, Titus Popovici), uneori dinadis stors de orice sevă, misteriosul și firescul își trec reciproc locurile sau acționează simultan în acest cîmp divers, din care ar trebui „extrasă" odată o solidă antologie. Monologul interior (*Munca de jos* de Eugen Barbu), relatarea cvasireportericească (de astă dată congenitală autorului : *Moartea lui Iacob Onisia* de Geo Bogza), subtila regie scenică (*O adunare liniștită* de Marin Preda), dialogul practicat mai peste tot, dar din ce în ce mai învestit cu subtexte, decupajul de tip cinematografic, audiția lexicală (părînd a ține uneori de tehnica lingviștilor), racordarea memorialistică și deci istorică a faptelor,

aluzia, stilizarea, întorsătura parabolică, îmbogățesc arsenalul acestui sector al prozei noastre contemporane. Nu lipsește apetența pentru terifiant, bizar și grotesc, pentru locul comun nesemnificativ, ori către anormalul expresiv, ezoterism și altele ținînd uneori de zona tulbure a ființei umane, însă mai totul e văzut funcțional, căci „un scriitor care nu face decît să colecționeze bizare anomalii și manifestări ieșite din fire, spre a confecționa piese de delectare obscură, piere" (A. E. Baconsky).

Se întrevede astfel un asediu cuprinzător în vederea reliefării pronunțate a noului, o îndrăznire continuă în acest sens, atît a autorilor, cît și a personajelor reliefate, cu consecințe chiar în planul limbii artistice, îmbogățită și flexibilizată, nuanțată mult în anii din urmă prin contribuțiile nuvelistice. Cu personaje pitorești ca la Fănuș Neagu sau Ion Băeșu, mînați de suferință ca la Titus Popovici, Sorin Titel sau Ion Lăncrănjan, cu mari resurse de luptători ca la Barbu, Preda, Galan, Voitin, Dumitru Radu Popescu, „suciți" sau „răzleți", ca în nuvelele mai tuturor celor de mai sus și în ale multor altora (Stancu, Lucia Demetrius, Fulga, Paul Georgescu, Sidorovici, Bănulescu, Velea etc.), pitorești și guralivi, decăzuți sau pustiiți moralicește, recuperați și recuperabili socialmente cînd aderă la sensul istoriei, cu mișcări largi sau stereotipii împovărătoare, vădind în genere o diversitate caracterologică apreciabilă, critice și uneori cu substrat polemic, demitizatoare, atente la stările de criză, nuvelele românești din acest secol și cu deosebire din partea lui mai recentă pot constitui un univers suficient sieși și celui care-l parcurge pentru a afla esențialul și concretul necesar despre oamenii acestor locuri și, prin ei, despre om în general.

Țărani, muncitori, feluriți intelectuali, activiști, meseriași diverși, oameni de diferite vîrste și mentalități, în fond aproape întreaga structură a societății românești mai vechi, a celei moderne și contemporane poate fi „trasă" din cîmpul nuvelistic. Mecanisme sociale normale sau dereglate, vechi ori învechite, dezvoltate monstruos sau anemice, centrale ori periferice, decisive ori colaterale, sînt cercetate, descrise, demontate și puse sub lupă, ori privite panoramic, surprinse în dinamica lor ireversibilă, generînd cel mai adesea un sentiment de încredere în om și în destinul său, în noul angrenaj social în care se mișcă și asupra căruia acționează. Tragedii și drame, încleștări grave, ridicole sau grotești, confruntări de clasă și orientare, destine unice sau prototipistice, răbufniri inconștiente ori ținînd de zone străvechi, conflicte între generații, între părinți și copii, situații condamnate de istorie sau înmuguriri stimulate de aceasta, oameni angrenați în acțiuni care-i domină și depășesc sau în altele pe care le provoacă și dirijează în sens constructiv, alții aflați în stare de conflict temporar cu noile rînduieli, profesii, tehnici și planificări sociale, victime și triumfători încheagă și completează harta socială pe care o putem deduce din nuvelistica actuală.

De aici impresia de mare diversitate de stiluri și procedee, de inovație constantă și măsurată, pe un fond de continuitate dintre cele mai solide. Astfel se face că sistemul de raportări posibile la nuvelistica românească anterioară și la cea străină, contemporană sau intrată în fondul clasic, pare inepuizabil și cînd e manevrat cu oarecare atenție, revelator. Așa, spre exemplu, Voiculescu a fost raportat sugestiv la Edgar Poe, Eminescu și Sadoveanu (Vladimir Streinu), Camil Petrescu la Proust, Geo

Bogza la Whitman, Camilar la Sadoveanu, Luciei Demetrius i s-a evidențiat gustul pentru fantastic (Valeriu Cristea), lui Ovidiu Constantinescu înrudirea cu Hortensia Papadat-Bengescu (Șerban Cioculescu), lui Marin Preda unele comunități cu Caragiale și Creangă (E. Simion), după cum o trimitere la Malraux e iarăși posibilă; lui Eugen Barbu cu Faulkner, Caragiale și Marin Preda, lui Philippide și Baconsky cu romanticii nordici; Paul Georgescu poate fi raportat la Călinescu, Mateiu Caragiale și Camil Petrescu, Ion Lăncrănjan la Rebreanu, Agîrbiceanu și Pavel Dan, Mircea Horia Simionescu a fost învecinat cu Borges, Călinescu (S. Damian), Caragiale, Ionescu și Raymond Queneau (Ion Vlad), Bănulescu integrat realismului magic și expresionismului (I. Negoițescu), fiind invocați în legătură cu el Caragiale, Sadoveanu, Gib. I. Mihăescu (Perpessicius) ori Voiculescu (C. Regman); Titus Popovici a fost pus în relație cu J. D. Salinger (Mircea Iorgulescu), Fănuș Neagu cu C. Sandu-Aldea și Panait Istrati (Al. Piru), Vasile Rebreanu cu Gib. I. Mihăescu (G. Dimisianu), sau cu literatura absurdului (Marian Popa), D. R. Popescu cu Hemingway, basmul popular și cu Marin Preda (Nicolae Manolescu) etc., etc. (a se vedea, pentru detalii, antologia *Nuvela românească contemporană* a lui Cornel Regman, Ed. Eminescu, 1974). Faptul e explicabil și printr-un unghi subiectiv, constînd în „acea *uitare* obligatorie a ceea ce citești, în așa fel încît, după o vreme să pară că descoperi ceea ce descoperise altul" (Eugen Barbu), dar și obiectiv, întrucît „adevăratul model literar nu se poate găsi în opera unui singur scriitor. Dar se poate găsi în proza unei literaturi naționale" (D. R. Popescu). Însă, peste toate, el atestă o unitate funciară a acestui gen de proză românească, o circulație de seve și o generozitate aparte, un specific rezistent în orice rețea sau relație ar fi pus.

Tehnici mai noi, precum aceea a sugestiei, a pseudojurnalului și a onirismului funcțional (Voiculescu, Bănulescu, Vasile Rebreanu, Norman Manea), amintirea reproiectată și fantasticitatea căutată, ambiguitatea intențională (Barbu, Baconsky, Bănulescu, Titel, Alexandru Papilian), fărîmițarea monologică și dialogică (Mircea Horia Simionescu, Vasile Rebreanu), exploatarea și cultivarea simbolurilor (Voiculescu, Bogza, Preda, Barbu, Dumitru Radu Popescu), a paradoxului și procedeelor cinematografice, a situațiilor-limită care, adesea, „cuprind în ele ca o monadă, evoluția ulterioară a artei" etc., mai toate fiind subordonate nevoii organice de a surprinde „curentul dominant al epocii" (Titus Popovici) și voinței „ca în literatură să pătrundă cît mai mult din această lume" (Sorin Titel), cu deosebire prin „forarea artistică a actualității" (C. Regman).

În această perspectivă, multe dintre nuvelele citate pe parcursul acestor însemnări, mare parte din ele constituind piese de rezistență ale speciei, se cuvin luate și ca *exempli gratia*, atît pentru producția de acest fel a autorilor respectivi, cît mai ales pentru ansamblul peisajului nuvelistic din România de astăzi. Această „lectură" integratoare în dublu sens va înlesni, deopotrivă, sesizarea forței lor artistice în multe privințe exemplară, ca și nivelul înalt la care se situează nuvela în ansamblul prozei noastre și nu numai a noastre. Ele sînt și un prilej de meditație asupra condiției mai generale a omului în confruntare cu natura și cu societatea sau asupra chipului de integrare a lui într-o lume aflată în înnoire.

Eticismul lor organic, tipurile umane propuse cu o pricepere artistică incontestabilă, ipostazele diverse în care îl situează pe cititor, fac din ele texte reprezentative în acest sens. Se înţelege că nu trebuie ignorată nici o clipă individualitatea creatoare a autorilor lor, decisivă în materie literară, ca şi, pe un plan mai larg, în oricare alt domeniu. Experienţa lor artistică, cultura şi responsabilitatea lor faţă de cuvîntul scris, sfera problematică caracteristică fiecăruia sînt alte aspecte ce se cuvin ţinute în seamă la lectura textelor notate, ale căror sensuri, strînse într-un cadru constructiv fixat şi în genere bine stăpînit se răsfrînge asupra sufletului nostru la fiecare parcurgere nouă, înălţîndu-se pe neaşteptate într-o zonă de frumuseţe şi generozitate mereu tonifiantă şi stimulatoare, în care omul se valorifică divers, solicitîndu-ne şi nouă un indirect examen de conştiinţă. Este raţiunea cea mai însemnată a oricărei lecturi şi, implicit, a uneia de felul celei pe care o prilejuiesc nuvelele româneşti reprezentative.

JEAN-JACQUES ROUSSEAU DANS LA LUMIÈRE DE NOS JOURS

Dr C. MICHAÉL-TITUS, M.A., F.I.L.

Essayer comme tant de critiques l'ont fait, d'annexer Rousseau à n'importe quelle doctrine ou croyance c'est vouloir ignorer que Rousseau n'a pas eu de doctrine ni d'idéologie. Comme tous les critiques l'acceptent, il etait autodidacte et un sentimental. Par conséquent, il ne pourrait être jugé que du point de vue de l'idéal qui se dégage, parfois vaguement, parfois puissamment de ses opinions, ses écrits et ses explosions pendant les années qu'il vécut. Rousseau reste un cas dans l'histoire de la littérature française, mais un simple accident dans l'histoire de la pensée proprement dite. Il est un cas, un vrai événement dans la littérature, parce qu'il a apporté la religion du sentiment poussé à l'extrême et parce que cette religion à lui, allait ouvrir le chemin du romantisme. Il restera un simple accident dans la pensée parce que tout d'abord, il fut le plus grand et le plus habile plagiaire de tous les temps et parce que ce que l'on pourrait, non sans difficulté, appeler sa pensée politique n'a pas d'orientation précise, n'a pas de principe et n'a pas de source que la rancune et les rêveries d'un homme qui se sent tantôt en droit de donner des leçons de vertu à la société de son temps, tantôt persécuté par cette société. Il pensait en sentimental dont les causes impulsives étaient ses rancunes et ses haines de tout ce qui pouvait l'affecter. Rousseau était trop égoïste et beaucoup trop opportuniste pour qu'il eût pu concevoir une doctrine politique ou pour qu'il eût jamais eu des idées précises sur la politique. Il était aussi beaucoup trop détaché de la société de son temps pour qu'il pût se pencher avec méthode et avec froideur sur les questions qui étaient à l'ordre du jour. S'il a écrit le *Discours sur l'Inégalité* ou le *Contrat Social*, il ne l'a fait qu'avec le souci égoïste de se trouver mêlé à des polémiques qui apportaient la notoriété et c'est la notoriété qu'il admirait le plus. Toute son orientation politique est, bien entendu, le résultat de son esprit petit-bourgeois plein de préjugés mais de justes sentiments inévitables et aussi le résultat d'une assimilation approximative qu'il fait des œuvres de Fénelon, de l'Abbé de Saint Pierre, de Montesquieu et de tant d'autres, lues et comprises selon ses fantaisies, selon son sentimentalisme maladif et selon ses capacités d'autodidacte.

La place que Rousseau occupe dans l'histoire de la présence de l'idéal bourgeois dans la pensée de son temps est néanmoins assez importante pour deux raisons :

a) son sentimentalisme et son individualisme sont les éléments qui allaient former un côté de cet idéal et allaient aussi exprimer le niveau de la mentalité petite-bourgeoise dans la vie ;

Rev. ist. teorie lit., tom 25, nr. 4, p. 543-550, Bucureşti, 1976.

b) son éducation protestante et ses sentiments de vertu protestante ne manqueront pas d'être plus tard reconnus comme éléments d'un certain progressisme démocratique bourgeois qui conçoit le bien-être fait pour les faibles plus que pour les pauvres. De ce point de vue, Rousseau devient l'avocat du faible dans la société et pas nécessairement du pauvre. Le bien-être prôné par une certaine bourgeoisie progressiste sera un jour la réalisation de cette conception maladive et sentimentale selon laquelle, c'est le faible qu'il faut aider, l'individu qui a échoué dans la vie, l'incapable. Ceci par un sentiment perverti de culpabilité envers le faible et le raté, que la société doit avoir. C'est de Rousseau que notre société va hériter le principe de réhabilitation du raté. Cependant que pour le pauvre il ne pense trouver que du travail, pour le raté, pour l'individu qui a échoué, il doit y avoir une aide. C'est de là que le bien-être de nos jours se tourne plutôt vers cette catégorie de gens dont la responsabilité sociale est déchargée sur la société qui doit se sentir coupable de leur échec. Il y eut évidemment de bons résultats d'une pareille influence et on ne saurait guère contester le fait que la société devrait à tout moment se demander quelle est la part de responsabilité qui lui incombe chaque fois qu'il s'agit d'un faible ou d'un raté. Mais il y eut avec cette influence, un malaise social dont le bien-être de nos jours ne saurait se débarrasser : l'homme qui ignore ses responsabilités sociales est sûr qu'il trouvera un appui dans le système qui est fait pour le protéger. La société lui doit cette protection et par conséquent il devient à peu près le créancier de la société, de par sa faiblesse même. Rousseau qui a montré toute sa vie la plus parfaite irresponsabilité sociale, qui n'a jamais essayé de se voir comme un élément appartenant à la société de son temps et qui a toujours accepté les faveurs et la charité comme des choses qui lui étaient dues, ne pouvait avoir que des conceptions qui mènent à la situation présente du bien-être et de la protection, et qui pourrait se résumer en ces mots : le faible incombe à la société. Qu'il ait été envieux et prêt à mépriser ceux qui avaient moins que lui, comme Berthaut écrit, ce n'était que normal, car tous ceux qui vivent de l'Assistance publique sont envieux et tous les ratés du point de vue social, sont prêts à jouer les grands seigneurs méprisants, dès qu'ils peuvent se le permettre. Là, Rousseau a montré une constance parfaite de petit-bourgeois qui attendait davantage d'une société où il n'avait pas grand'chose et qui selon lui, lui devait tout.

La critique marxiste voit en Rousseau un petit bourgeois qui a senti en petit bourgeois. Selon cette critique, c'est en grande mesure à la petite bourgeoisie qu'est due la doctrine révolutionnaire dont Rousseau paraît être le père. On peut suivre cette idée dans l'introduction que Lecercle fait au *Discours sur l'Inégalité*. Selon Lecercle, la petite bourgeoisie, sans bien, ennemie de l'absolutisme se voit poussée dans les voies de la Révolution ou de la pensée révolutionnaire, mais elle n'a pas de programme économique valable. Elle présente donc au lieu de programme économique des aspirations qui prennent la forme de rêveries d'égalitarisme absolu du point de vue matériel. Comme ce rêve va à l'encontre des nécessités économiques, la petite bourgeoisie se voit dans la position de détester le progrès proprement dit et de se méfier du développement de la science et de la raison. C'est dans sa rêverie d'égalitarisme absolu

et dans sa méfiance envers la raison et l'esprit scientifique que réside, selon Lecercle, le sentimentalisme et la préférence pour l'état naturel. D'où la théorie de Rousseau :

„C'est dans cette perspective qu'il faut situer l'œuvre de Rousseau, qui a donné aux masses de la petite bourgeoisie une idéologie. Rousseau est à la fois plus avancé et plus timoré que les Encyclopédistes. Beaucoup plus hardi et profond en politique, il reste loin derrière les plus progressistes d'entre eux dans le domaine philosophique. Telle est la profonde contradiction de son œuvre, due non pas a une défaillance de son génie mais à la situation contradictoire de la petite bourgeoisie dont il a été le porte-parole".

(*De l'inégalité*, ed. soc. p. 9)[1]

On devrait reconnaître à Lecercle le mérite d'avoir bien rendu sa leçon de matérialisme historique, lorsqu'il nous décrit la contradiction de la petite bourgeoisie : ennemie de l'ancien régime, mais manquant de programme économique, cette petite-bourgeoisie ne peut offrir que des rêveries d'égalitarisme absolu, d'où la méfiance envers la raison et l'esprit scientifique qui la mène à la préférence pour la nature et l'état primitif dans l'idéal et bien entendu, dans l'abstrait. Ce fut le cas de Rousseau et s'il faut accepter la preuve de Lecercle que Rousseau était un petit bourgeois, alors Rousseau ne pouvait refléter que cette misère de contradiction dans tout ce qu'il a écrit du point de vue politique. Nul ne saurait disputer aux marxistes cette preuve sans se situer en dehors de la vérité sur la vie même de Rousseau. J'ajouterai encore que la préférence des petits bourgeois et du menu peuple pour la nature fut aussi l'effet d'une situation de fait qui avait duré depuis toujours : cependant que l'aristocratie, et plus tard et dans une certaine mesure, la grande bourgeoisie, avait été toujours éduquée par le goût des grandes architectures des cathédrales et des palais de tous les temps, de la grande peinture, littérature de palais, et par la musique de grande valeur, la petite bourgeoisie, tenue loin de toutes les cathédrales, de tous les palais, de la grande peinture, de la littérature du XVII-e siècle et de la musique de grande valeur, n'avait jamais eu autre chose pour le raffinement de son goût que la nature. Ses cathédrales à elle, ses palais avec les colonnes imposantes, sa peinture, sa musique et sa littérature fut la nature avec ce qu'elle pouvait offrir. C'est pourquoi cette petite bourgeoisie eut sa marquante inclination pour la nature et pour l'état naturel. La nature a été pour cette catégorie de gens la seule école de leur goût artistique, et de raffinement. Ils n'ont jamais eu peur de marcher sur le tapis magnifique d'herbe et de toucher les colonnes imposantes qu'étaient les arbres dans les forêts que Chateaubriand ne manquera pas de voir comme des cathédrales. Pour écouter la musique des oiseaux dans les arbres, et pour s'assoupir bercé par le récit des idylles transmises par la tradition orale, on n'avait pas besoin de savoir comment tourner un compliment, ou d'être même invité, ou de savoir comment faire une révérence. Il suffisait

[1] J. L. Lecercle, Préface et commentaire, *De l'inégalité parmi les hommes* de Jean-Jacques Rousseau. Les Classiques du Peuple, Editions Sociales, Paris, 1954.

de pouvoir s'affranchir du travail et de s'échapper dans la nature. C'est ce qui a fait la petite bourgeoisie : de s'imaginer, de „rêver" que l'état naturel était un état idéal. Mais envieuse comme elle était, cette petite bourgeoisie n'aurait pas refusé de fréquenter les vraies cathédrales, les vrais palais, écouter la vraie musique et se nourrir de la vraie littérature. N'y pouvant accéder, elle eut sa „préférence" pour la nature et Rousseau lui donna en plus celle du primitivisme, en la faisant condamner ce qu'elle ne pouvait avoir. C'est en ajoutant ce détail à la théorie matérialiste historique de Lecercle, que je m'expliquerais l'origine psychologique et la construction de la théorie de la nature chez Rousseau, théorie que Lanson voit à juste titre consister en la reconstruction en nous de l'homme de la nature, idéal, bien entendu, et non pas le retour au primitivisme.

„Rousseau se garde bien de nous inviter à restaurer en nous l'orang-outang, primitif exemplaire de notre humanité. Mais, conservant l'agrandissement de l'être intellectuel, l'ennoblissement de l'être moral, il nous propose de rendre à cet être perfectionné, la bonté, le bonheur qui furent les attributs naturels de l'homme primitif ; voilà en quel sens nous pouvons refaire en nous l'homme de la nature."

(Lanson, p. 783)

„tout effort doit tendre, non pas à détruire les sociétés actuellement existantes, mais à les réduire au type idéal."

(Ibid. p. 785)[2]

Toujours selon Lanson, Rousseau aurait vu de son temps, „au-delà de notre bourgeoise révolution" en criant que le luxe, la richesse, la jouissance sans travail, la propriété, étaient les vrais privilèges ou „plutôt le privilège fondamental".

Il y a lieu ici de croire que Lanson a essayé de rendre à Rousseau plus de justice que les marxistes, car Lecercle ecrit :

„car Rousseau reste dans le cadre de la pensée bourgeoise. Il n'envisage pas la suppression de la propriété privée. Il y aura donc des riches et des pauvres, et comment empêcher les riches de mettre la main sur le gouvernement et de violer la volonté générale?"

(De l'Inégalité, p. 18) [3]

Il serait plutôt à croire que cet enthousiasme de Lanson pour la vertu de Rousseau, vertu niée même par les marxistes, est due à un parti-pris, surtout que c'est Lanson lui-même qui nous fournit indirectement l'explication de cette vertu de Rousseau en le montrant un homme foncièrement protestant. C'est dire que la condamnation du luxe, de la richesse et de la jouissance sans travail, et même de la jouissance tout

[2] G. Lanson et Tuffrau, *Histoire de la littérature française*, Hachette, Paris, 1952.
[3] *Op. cit.*

court, est due au puritanisme calviniste de Rousseau, car Lanson le voit en calviniste profondément pénétré par l'idéal qui caractérise cette foi :

„En revanche, les dépôts que cent cinquante ans de la vie genevoise auront laissé dans une suite de générations, se retrouveront dans Rousseau ; toute cette lignée de bourgeois de Genève qui se termine à lui, le rendra apte à concevoir la liberté politique, l'activité municipale, un peuple de citoyens égaux exerçant réellement la souveraineté et s'administrant par des magistrats élus."

(Lanson, p. 788)[4]

Lanson aurait pu bien ajouter aussi que Rousseau étant „l'héritier de cent cinquante ans de calvinisme" (p. 788) ne pouvait non plus empêcher que le puritanisme calviniste parle en lui et que de ce fait il se voit dénoncer le luxe dont il jouit chaque fois qu'il en a l'occasion, la richesse qu'il envie aux autres et la jouissance sans travail qui lui fut familière. Dans sa *Lettre à d'Alembert*, on voit d'ailleurs que Rousseau prend une attitude parfaitement calviniste envers le théâtre et les spectacles en général. C'est de cette manière, en nous montrant Rousseau comme un calviniste profondément pénétré par l'éducation et l'atmosphère de l'église de Genève, que Lanson corrige lui-même l'image fausse qu'il fait d'un Rousseau à l'avant-garde socialiste en dénonçant le privilège fondamental qui est le luxe, la richesse et la jouissance sans travail, comme un tout ensemble. A cette avant-garde, les marxistes se gardent bien de le placer et à juste titre, care selon eux, comme on l'a vu, Rousseau reste un bourgeois. Que pour plus de précision, les marxistes font de lui le vrai petit bourgeois qu'il a été, cela ne serait être demandé de Lanson dont le sens matérialiste historique des marxistes lui fait défaut.

Rousseau est établi comme petit-bourgeois non seulement aux yeux de la critique marxiste et indirectement aux yeux de Lanson qui le voit bien appartenant à la lignée des bourgeois de Genève, mais aussi aux yeux de Berthaut qui à sa manière et guidé par les lumières catholiques, rejoint les marxistes :

„Ni démocrate, ni partageux, il a devant la question sociale l'attitude d'un petit bourgeois, qui se satisfait d'une aisance modeste : il envie plus riche que lui, dédaigne ceux qu'il dépasse ; pas de supérieurs, des inférieurs, voilà comment beaucoup comprennent l'égalité."

(*De Candide à Atala*, p. 173)[5]

Force nous est de reconnaître ici et le petit bourgeois de Lecercle et le bourgeois imbu d'égalitarisme de surface de Genève dont Lanson fait état.

Il est difficile peut-être d'expliquer comment et pourquoi la démocratie de type calviniste a toujours été et ne saurait être que démocratie de petits-bourgeois et surtout démocratie de surface. Berthaut avec son

---

[4] *Op. cit.*

[5] H. Berthaut, *De Candide à Atala* (*Histoire de la littérature française* editée par J. Calvet), Paris, Ed. Del Duca, 1958.

éducation catholique paraît avoir le flair et l'entraînement pour y reconnaître ces traits essentiels. Lecercle, en marxiste, y arrive par le système du matérialisme historique, mais Lanson, tout en s'approchant n'arrive pas à se débarrasser d'une certaine considération que tout intellectuel français qui ignore le protestantisme de nuance calviniste paraît avoir. Lanson, en effet, paraît croire sincèrement que Genève fut une patrie réelle de la démocratie et que les Genevois y exerçaient réellement la souveraineté et s'administraient par des magistrats élus. Rien de plus vrai sur le papier et en théorie et rien de plus faux en pratique. Ces „bourgeois" de Lanson qui selon lui connaissaient la démocratie avant les Français ont bien brûlé *Emile* sur la place publique et sur leur genre de démocratie Voltaire a eu des expériences directes et incontestables. Il avait vu en quoi se traduisait le principe du gouvernement par élections directes et avait compris comment la tyrannie d'un groupe restreint peut s'instaurer beaucoup mieux et moins contestable par le truchement de la démocratie directe. Tout venant de par les élections faites par le peuple, devient absolument incontestable avec la force que jamais un monarque absolu n'a rêvé d'avoir. Cette situation est commune à tous les pays qui basent leur système démocratique sur la conception calviniste de démocratie directe ou de gouvernement local et j'oserais dire que c'est cela qui explique le caractère petit-bourgeois d'une pareille démocratie, simulacre de démocratie. L'homme local, l'homme du coin de la rue est un tout puissant petit bourgeois et petit bonhomme de tous les points de vue. Il a l'argent, il a son influence locale qui le fait porter au pouvoir par ceux qui y trouvent intérêt mais il restera petit bourgeois de mentalité et d'esprit, et sa politique comme son administration sera sans horizon et sans pénétration réelle du point de vue des libertés publiques et des droits élémentaires de l'homme. L'apathie des autres et les circonstances spécifiques à chaque région réduit la participation du corps électoral local souvent à des minorités dérisoires et le gouvernement local, qui disposera de tous les droits essentiels des citoyens, qui dictera l'éducation et les finances de la région, se verra porté au pouvoir souvent par seulement huit pour cent du corps électoral local. Ce sont des détails qu'hier comme aujourd'hui échappent à beaucoup de gens qui ont admiré de loin les démocraties protestantes et les systèmes basés sur le gouvernement local. Comme Lanson et comme tant d'autres, l'intellectuel français qui admire Voltaire sans y regarder de près, et qui est sensible à un certain air de distinction que le puritanisme protestant au pouvoir revêt chaque fois qu'il se montre en public et en fonction, continue à croire au mythe de la démocratie protestante et à voir en Rousseau ou bien un pur vertueux et à l'avant-garde du progrès social, ou bien un démocrate idéaliste. Rousseau, comme il ressort du jugement de Lanson même, quoique indirectement, du jugement de Lecercle et de Berthaut, fut un petit-bourgeois rancunier, envieux, qui avait appris les rudiments des théories démocratiques à Genève où on les prêchait sans les appliquer, hier comme aujourd'hui. Il n'a jamais dépassé les limites de la modération dans tous ses propos politiques et Berthaut, en parlant de sa modération

en matière de théories du gouvernement où „il se montre ça et là disciple de ce Montesquieu qu'il a pris à tache de refuter" (p. 172), écrit :

„Même sage modération dans ses théories économiques et sociales. Sa formule trop écourtée du *Discours sur l'Inégalité* : „Les fruits sont à tous, la terre n'est à personne", n'a été qu'un cri d'enfiévré. Rousseau n'a jamais été communiste. Dans le *Contrat Social*, sa doctrine de la propriété tend à établir une égalité morale, et non matérielle. Tout ce qu'il demande, et il ne variera jamais, c'est que la législation diminue l'excessive inégalité des fortunes. Mais il estimerait injuste au premier chef de ramener tout le monde au même niveau."

(*De Candide à Atala*, p. 172 —73)[6]

Cette modération est implicitement reconnue par Lecercle qui malgré tout, lui attribue un mérite historique :

„Son grand mérite historique est d'avoir fourni une doctrine aux petits bourgeois qui, à un moment décisif de la Révolution, ont pris la direction des masses populaires, ont sauvé la Révolution bourgeoise attaquée par l'Europe féodale, malgré la bourgeoisie elle-même."

(*De l'Inégalité*, Introd., p. 24)[7]

Nous avons vu de quelle doctrine il s'agit et nous savons aussi combien cette doctrine a échoué entre les mains de la petite-bourgeoisie pendant la Révolution. On ne saurait néanmoins pas nier à Lecercle d'avoir, par sa théorie d'un Rousseau doctrinaire de la petite-bourgeoisie, une certaine vérité : Rousseau a fait pour la bourgeoisie française ce que les autres penseurs n'avaient pu faire, c'est de donner la possibilité au petit peuple de s'allier à la bourgeoisie proprement dite, de sentir l'appartenance incontestable à travers cette mentalité qui restera spécifiquement petit peuple mais qui sera l'orientation bourgeoise. Plus tard, lorsque la bourgeoisie allait connaître le pouvoir général en France, elle découvrira que le petit peuple qui préférera toujours être petite-bourgeoisie mais toujours bourgeoisie, sera l'instrument social qui lui conservera le pouvoir malgré tant de difficultés. En effet, on pourrait dire sans crainte d'exagération que la bourgeoisie française est la seule classe sociale au pouvoir au monde qui ne connaisse point d'opposition sociale.

En rendant viable la petite-bourgeoisie, Rousseau a mis l'esprit bourgeois à la portée des masses, a mis l'idéal bourgeois dans le foyer de la „recaille" de Voltaire, comme il eût mis une icône et, sciemment ou pas, le petit peuple s'y mit à prier, à adorer, à admirer et à y rêver. Ce fut le bonheur tangible et réalisable que Rousseau offrit à la petite-bourgeoisie, ce bonheur qui consiste du mythe de l'ascension sociale, de la considération aux yeux des autres, de la possibilité de se montrer différent ou au-dessus de son propre milieu, bonheur qui est si cher aux masses. Le prix de ce don allait être évidemment le prix que la bourgeoisie devait payer au sentimentalisme de Rousseau, le sentimentalisme du petit

---

[6] *Op. cit.*
[7] *Op. cit.*

peuple : la conception du bien-être allait être moins le correctif à l'injustice sociale et aux désavantages sociaux du pauvre, que la protection du faible et du raté. La société sous cette influence petite-bourgeoise, bien dosée de calvinisme, allait s'infliger une pénitence perpétuelle, un sentiment de culpabilité envers l'incapable, envers le criminel même, au point d'en faire un vrai créancier.

C'est en s'occupant du *Discours sur l'Inégalité* et du *Contrat Social* qu'Henri Sée relève chez Rousseau ces traits que l'on pourrait mettre à l'origine de toute sa pensée politique petite-bourgeoise :

„D'après le *Discours*, écrit Sée, l'établissement des sociétés a été une déchéance et une cause de misère pour l'homme. Dans le *Contrat Social*, au contraire, Rousseau soutient que le bonheur des individus dépend de l'organisation de la société, qui seule peut garantir aux individus, l'exercice de tous leurs droits."

(*Les idées politiques en France au XVIII-e siècle*, p. 111)[8]

On est agréablement surpris de voir que Sée trouve que ces deux idées apparemment contradictoires se complètent dans l'ensemble de la pensée politique de Rousseau. On a déjà vu comment Lanson considère que Rousseau veut refaire l'homme primitif en nous. Pour expliquer comment ces idées contradictoires se complètent, Sée suit la même méthode, en nous montrant comment Rousseau veut que nous refassions la société primitive dans notre société présente. La ramener à la bonté, à la liberté et au bonheur naturel. Mais ces deux idées, contradictoires en apparence, se reconcilient mieux dans la conception petite-bourgeoise de Rousseau : dans l'idée selon laquelle l'établissement de la société a été une déchéance et une cause de misère pour l'homme, nous trouvons la justification du sentiment de culpabilité envers le faible, sentiment que Rousseau veut imposer à la société dans son ensemble comme prix de son existence même ; dans l'idée selon laquelle seule la société peut garantir aux individus l'exercice de leurs droits, nous trouvons la complétation de la première idée : puisque c'est la société qui est coupable de la déchéance de l'homme, déchéance qui se voit plus chez certains que chez d'autres, il n'est que juste qu'elle s'organise de la façon la plus adéquate afin de garantir à l'homme l'exercice de tous ses droits qu'il a acquis dans cette société qui en l'absorbant, l'a privé de sa liberté originaire, de son bonheur primitif et de sa bonté naturelle. C'est donc la société qui doit venir pour réparer tout ce qu'elle a détruit dans l'homme qui autrement dit, ne lui doit rien ou très peu, mais qui en revanche, est le créancier incontestable.

---

[8] H. Sée, *Les idées politiques en France au XVIIIe siècle*. Ed. Hachette, Paris, 1920.

PRIME CONTACTE ROMÂNEȘTI CU LITERATURA AMERICANĂ (ÎN PRESA SECOLULUI XIX)

ILEANA VERZEA

Consultarea presei — cotidiene și periodice —, care înregistrează și dinamica vieții culturale a unei epoci, oferă acumularea pozitivă de fapte literare (traduceri, comentarii critice, informații) care demonstrează deschiderea literaturii române spre celelalte literaturi. Întemeindu-ne observațiile pe materialul aflat în ziare și reviste din cele trei provincii românești, am ajuns la date care îndreptățesc a vorbi de cunoașterea, dacă nu propriu-zis de receptarea, românească a literaturii americane, mai mult pe linia traducerilor decît a comentariului.

Apelînd de cele mai multe ori la texte intermediare — de obicei franceze și germane —, traducătorii români au prezentat cititorilor de gazete un număr de cincisprezece scriitori americani [1] care reprezintă mai multe etape din evoluția istorică a literaturii, diverse modalități și genuri literare, precum și diferite categorii valorice. Dacă recordul numărului de traduceri — am numărat toate aparițiile, căci ne-a interesat indicele de frecvență — îl dețin Mark Twain, Poe și Bret Harte, presa noastră a acordat un spațiu și deci o importanță aproximativ egală și altor scriitori americani cu statut valoric evident diferențiat, precum Hawthorne, Th. Bailey Aldrich și J. Habberton [2]. Faptul nu e surprinzător, ținînd seama de căile de pătrundere a literaturii de limbă engleză la noi : Hawthorne, unul din scriitorii americani care nu s-au bucurat de celebritatea europeană a unui Cooper, Longfellow, Poe, cunoscut relativ tîrziu în România, nu reprezenta pentru editorul și cititorul epocii altceva decît un autor de mici „anecdote"-fantezii cu valoare didactic morală. Revelatoare pentru foarte aproximativa cunoaștere a operei sale este însăși traducerea celor cinci titluri care, cu cîteva excepții, sînt nesemnificative [3]. Dintr-un scriitor ca Bailey Aldrich, mai interesant

[1] T. Bailey Aldrich, Harriet Beecher Stowe, W. Bryant Cullen, J. Fenimore Cooper, B. Franklin, J. Habberton, F. Bret Harte, N. Hawthorne, W. Irving, H. W. Longfellow, T. Mayne-Reid, E. A. Poe, Mary Ashley Townsend, Mark Twain, L. Wallace ; adăugăm la această listă numele lui F. W.Arming și Robby Jones („Tribuna", 1893, nr. 164—165 și „Observatoriul", 1884, nr. 81, p. 325—326), mediocri autori de „istorii americane". Nu am înregistrat literatura de duzină cu subiecte americane a unui F. J. Pajeken sau Fr. C. de Wickede.

[2] S-au tradus din J. Habberton : *La Yankei. Colonelul*, „Românul", 1883, 29 iul. — 10 aug., *Dascălul din Bottle Flat. Schiță din apusul american*, „Dreptatea", 1895, nr. 122—123, tr. Byr. Din Mary Ashley Townsend s-a tradus *Edina*, „Adevărul de joi" 1899, nr. 28, p. 7.

[3] *Experiența doctorului Heideger*/Dr. Heidegger's Experiment/, „Timpul", 1876, nr. 53—58 ; *Capriciile soartei* / David Swan. A. Fantasy /, „Povestitorul", 1876, nr. 9, p. 129, tr. N. Tincu, adaptare după E. A. Spoll și *Călătoria după nuntă*, „Timpul", 1876, nr. 62—63 ; *În fundul văii*, „Binele Public", 1882, nr. 259 (1072), p. 3, tr. I.S. Spartali; *Fata cu otrăvurile*, *ibid.*, nr. 261—275.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4, p. 531–562, București, 1976.

ca poet decît ca prozator, s-a tradus în schimb povestirea care i-a cîştigat gloria de nuvelist, *Marjorie Daw and Other People* [4], care îmbină dramatismul cu o notă de imprevizibil care are un efect comic ce provine din incongruenţa realităţii cu ficţiunea. Naraţiunea spirituală, naturaleţea dezinvoltă a stilului, mai mult în maniera prozatorilor francezi Daudet şi Maupassant, de mare popularitate în rîndul cititorilor români, a fost una din cauzele pentru care, la numai şase ani de la apariţie, povestirea a ajuns a fi publicată într-un magazin bucureştean de ţinută, ca „Jurnalul pentru toţi".

Simptomatic pentru transformarea gustului de lectură ni se pare cazul lui Benjamin Franklin. Traduse în volum în prima jumătate a secolului XIX, povestioarele sale morale pierd teren în presă spre mijlocul veacului, cînd înregistrăm doar o tălmăcire în trei variante a povestirii *The Whistle* [5]. Proza moralizatoare, raţională şi calculată a lui Franklin, care desfătase o generaţie de cititori şi îndrumători formaţi la şcoala literaturii de înţelepciune şi pilduitoare, pentru care *Télémaque* al lui Fénelon era manual şi divertisment, înceta să mai atragă un public antrenat acum la o literatură românească ce înlocuise etica simţului practic şi maxima ordonată cu stimulente emoţionale şi invenţiune captivantă. De aceea W. Irving [6], de pildă, care oferea o lectură nu numai instructiv interesantă, ci şi agreabilă pentru o mare parte a publicului, a devenit un autor destul de des întîlnit în periodicele noastre. Majoritatea traducerilor au apărut în „Familia" lui Vulcan, folosind un intermediar german, care a tălmăcit cu acribie textul original, respectînd motto-urile şi inserţiile de versuri. Tot prin mijlocire sînt traduse şi celelalte povestiri, publicate în alte periodice, unele încercînd şi localizări, ca de pildă *Rip van Winkle* care a devenit „chiaburul nostru". Traducerea operei lui Irving trebuie corelată, ca şi în cazul celorlalţi autori studiaţi, cu faptul că el este primul scriitor american recunoscut în Europa. Inspiraţia din folclorul german şi mai ales din istoria şi tradiţiile spaniole, cunoaşterea minuţioasă a vieţii americane, material inedit şi pitoresc, alternarea naraţiunii în

---

[4] *Marjoria Daw*, „Jurnalul pentru toţi", 1879, nr. 33—34. Au mai apărut: *Bătrînul tînăr* şi *Un tînăr bătrîn* (varianta) în „Românul", 1886, 26—27 dec. şi „Epoca", 1886, nr. 318—319.

[5] Povestirea autobiografică din scrisoarea către Madam Brillon, Passy, 10 XI 1779, tradusă de Aurel Ardelean sub titlul *Trimbiţa* în „Curierul românesc", 1840, p. 186 şi în „Foaie pentru minte, inimă şi literatură", 1840, nr. 21, p. 166—167. Sub titlul *Fluieraşulu* a apărut în „Românul de duminică", 1864, 29 mar., p. 39—40, fără semnătură, dar aparţinînd, probabil, Mariei Rosetti. Un fragment a fost publicat şi în „Foaie pentru toţi" 1897, nr. 47, p 343, tr. Alexandru D. Daniel, căruia îi aparţine, se pare, şi traducerea unui fragment din *Poor Richard's Almanack*, publicat de aceeaşi revistă, 1897, nr. 23, p. 182—183.

[6] Prima traducere apare în „Mozaicul" lui Constantin Leca din Craiova în 1839, nr. 22—23, *Turnul maghic al nenorocirei* / cap. VII din The Legend of Don Roderick, Legends of the Conquest of Spain /. În „Familia", unde s-au publicat opt din cele unsprezece povestiri, au apărut titlurile următoare în traducerea doctorului T: *Femeia* / The Wife/, 1895, nr. 24—25; *Inimă ruptă*/ The Broken Heart /, 1895, nr. 34, p. 403—404; *Frumoasa satului* / The Pride of the Village /, 1895, nr. 38—39; *Poiana somnoroasă* / The Legend of the Sleepy Hollow / 1896, nr. 1—8; *Rip van Winkle*, 1896, nr. 14—17; *Guvernorul şi notarul*/ The Governor and the Notary/, 1896, nr. 34, p. 403 — 404; *Guvernorul Manco şi soldatul* / Governor Manco and the Soldier/, 1896, nr. 49—52; *Istoria a trei princese minunate* / Legend of the three beatiful Princesses/, 1897, nr. 9 — 13. În alte periodice au apărut: *Rip van Winkle*, „Foaia ilustrată", 1891, nr. 1—5, tr. Silvia P. Barcianu; *Femeia* / The Wife /, „Gazeta Transilvaniei" 1895, nr. 134—135, tr. T. H. P. „Timpul", 1895 nr. 139, p. 2; „Tribuna", 1895, nr. 153—155; ; *Roza din Alhambra* / Legend of the Rose of the Alhambra /, „Revista ilustrată", 1898, nr. 3 — 4 p. 62—66, tr. Laviniu.

limitele unui realism de observație cu fantezia colorată de legendaritatea medievală sau de intenția poetic fabuloasă, a umorului rezervat cu un sentimentalism pașnic au constituit însă calitățile intrinseci pentru care traducătorii români au selecționat piesele lui Irving.

Tradus cu aproape un deceniu înaintea lui Mark Twain, care însă îl depășește cu mult prin longevitatea popularității, Bret Harte debutează în literatura noastră cu traducerea nuvelei *The Luck of Roaring Camp* [7]. Publicată în 1868 în „The Overland Monthly" și în volum în 1870, tradusă curînd în franceză și germană, limbi care ofereau literaților români ai vremii mai multe șanse să o cunoască, nuvela a fost tradusă în românește numai cu patru și respectiv cinci ani mai tîrziu, în două din cele mai reputate periodice din epocă : în cotidianul „Românul", la conducerea căruia se afla C. A. Rosetti, și în „Convorbiri literare", tutelate spiritual de Titu Maiorescu. Înregistrînd patru versiuni diferite, cum am văzut, nuvela care a stabilit renumele internațional al scriitorului american a fost tradusă fie direct (în cazul lui T. Maiorescu, Vinterhalder), fie din alte limbi (în cazul lui Damé intermediarul francez este atestat). Textul a fost uneori tradus cu o scrupulozitate cu efecte comice (vezi titlul din „Românul", 1874 sau cel propus de I. Hussar în „Universul ilustrat", 1897, nr. 16, p. 2—3, *Norocul taberei urlătorilor*) ; alteori a fost localizat, transformînd nume proprii ca *Roaring Camp*, *Red Dog*, *Cherokee Sal* în neaoșele *Strigănești*, *Cîinenii Roșii* și *Sara Ciuruc*. De remarcat că Eminescu, conștient de dificultățile pe care le ridicau în fața traducătorilor texte bazate pe un puternic specific local, de autori ca Gogol, Fritz Reuter, Petöfi, Bret Harte, socotea că „Operele lor sînt greu, adesea cu neputință de tradus" [8].

Succesul francez și german al nuvelelor lui Bret Harte, a cărui popularitate a fost consolidată mai tîrziu de cariera sa diplomatică la Crefeld, 1878, și Glasgow, 1880, constituia, fără îndoială, un înalt gir valoric pentru intelectualii români. Revelatoare sînt în acest sens și cele

[7] *Buna sorte a sălașiului mugitoru*, „Românul", 1874, 15—18 iun., tr. C. Dimitriade ; *Norocul din Roaring Camp. Novelă californică*, „Convorbiri literare", 1875, nr. 10, p. 402—409, tr. T/itu Maiorescu / ; *Rosa din Tulumna* / The Rose of Toulumne / , „Timpul", 1876, nr. 23—27 ; *Toboșarul* / The Christmas Gift that came to Rupert/, „Timpul", 1876, nr. 32, p. 1—3 ; *Miggles*, „Convorbiri literare", 1877, nr. 4, p. 141—151, tr. V. Pogor, reprodusă în „Timpul", 1877, nr. 286—291 ; *Ură episoadă din viéața unui jucătoru* / A Passage in the Life of Mr. John Oakhurst/, „Românul" 1879, 15 — 19 iul, tr. Fr. D/amé/ ; *Nebunul din Five-Forks* / The Fool of Five-Forks/, „Timpul ", 1880, nr. 96—103 ; în „Românul" au apărut următoarele titluri : *Norocul de la Roaring Camp* / The Luck of Roaring Camp /, 1883, 21—22 ian., tr. Vinterhalder ; *Miggles*, 1883, 2 apr. ; *Omul neînsemnat* / The Man of no Account/, 1887, 5 sep., p. 784, tr. Ion Rusu, reprodusă și în „Familia", 1887, nr. 52, p. 616—619 ; *Din nuvelele californiene ale lui* ... / The Luck of Roaring Camp /, 1887, 12 — 15 sep. *Miggles*, 1888 11— 13, mai ; *Yerba Buena* / A Ward of the Golden Gate/, „Tribuna", 1892, nr. 158—197, tr. Ioan Russu Sirianul ; *Mliss*, „Tribuna", 1893, nr. 51—67, tr. V. L ; în 1894 apar în „Adevărul", în traducerea lui Hus /sar / : *Iliada din Sandy-Bar* / The Iliad of Sandy-Bar / , nr. 1811—1812 ; *Din viața mea*, nr. 1904, p 2 ; *O noapte în Wingdam*/ Night at Wingdam/, nr. 1963—1967 ; *Omul neînsemnat* / The Man of no Account/, nr. 1998 — 1999. În alte periodice apar : *Idil în Roșeni*, „România Liberă", 1886, nr. 2754—2756, tr. Ioan Rusu ; *Omul neînsemnat* / The Man of no account/, „Universul ilustrat", 1897, nr. 15, p. 6 — 7, tr. I. Hussar ; *Din viața mea*, „Universul ilustrat", 1897, nr. 16, p. 2 — 3, tr. I. Hussar ; *Surghiuniții din Poker-Flat* /The Outcasts of Poker-Flat/, „Convorbiri literare", 1898, nr. 6, p. 545 — 559, tr. I. A. R/ădulescu Pogoneanu/ ; *Brown din Calaveras*/ Brown of Calaveras/, „Convorbiri literare", 1899, nr. 7, p. 577—594, tr. I. A. R/ădulescu Podgoreanu/ *Căutătorul de diamante* / Flip/, „Epoca", 1899, nr. 1001 (42) — 1018 (59).

[8] M. Eminescu, *Scrieri politice și literare*, ed. I. Scurtu, 1905, vol. I, p. 343.

două comentarii asupra operei, apărute în „Românul", 1887, 12—13 martie (*Uă schiță biografică literară*) și în „Convorbiri literare", 1898, nr. 6, p. 537—545, de fapt traducerea prefeței doctorului I. Hoops la versiunea germană a *Poveștilor argonautice*, publicate în Bibliotek der Gesamtliteratur, acte critice care nu exprimă decît indirect, prin consens, punctul de vedere românesc asupra operei lui B. Harte. Articolul din „Românul" invocă drept autoritate opinia traducătorului german Freiligrath, care îl numește pe scriitor „un Homer al Californiei" ce a știut să descopere „aurul iubirei, bunătății, credinței, umanității, care se găsește și în mîinile sălbatice ascuns subt coaja viciului și păcatului". Cu exigență îi reproșează însă Freiligrath „lipsa talentului de compoșițiune" din nuvelele ample. Mai generos, doctorul Hoops îi află doar merite scriitorului american: metoda realistă „din creștet pînă în talpă", care însă nu e „fotografică", „ironia fină și un delicios umor", optimismul, profunzimea sentimentului pentru natură, compasiunea. Termenii de referință sînt tot din literatura germană, umorul lui Harte este înrudit cu ironia romantică a lui Eschenbach sau Jean Paul, duioșia înțelegătoare față de personaje îl apropie de Fritz Reuter. Singura apreciere critică românească descoperită în presa vremii este cea a lui Maiorescu, citată în nota care însoțește traducerea lui Rădulescu-Pogoneanu din „Convorbiri literare" și în care criticul român apreciază la Bret Harte „originalitatea figurilor descrise, sobrietatea stilului și energia concepțiunii".

Ar fi precar însă să credem că succesul lui Bret Harte se explică numai prin factorul exterior. Traducerile se datorează în primul rînd calităților pe care publicul epocii le descoperea și le savura în nuvelele sale: trama narativă antrenantă, cu întorsături spectaculoase, mediul inedit, cu un marcat colorit exotic, atmosfera pigmentată de un melodramatism lăcrimos ce apela la emoție și sentiment, caracterul moral și forța reprezentativă a personajelor cu virtuți tipologice, umorul reținut de sobrietate. Narațiunea bine scrisă, noutatea unei lumi, verva ironică erau trăsături pe care publicul român avea să le aprecieze însă cu sporită satisfacție la scriitorul care avea să rămînă pînă astăzi cel mai popular autor american în România.

Inegalat ca număr de traduceri de nici un alt scriitor american în perioada investigată, Mark Twain[9] cîștigă o mare popularitate încă de

[9] Vezi și Dorotea Sasu Țimerman, *Mark Twain în România*, 1967, bibliografie selectivă pe care studiul de față o îmbogățește la capitolul traducerilor apărute în presă. *Pasurile sufletești ale domnișoarei Aurelia* /Aurelia's Unfortunate Young Man/, „Convorbiri literare", 1883, nr. 1, p. 35 — 37, tr. L/ivia Maiorescu/; *Istoria unui băiat care n-a fost niciodată pedepsit*/ Story of the Bad Little Boy/, „Convorbiri literare", 1883, nr. 8, p. 291—293, tr. L/ivia Maiorescu /; *Canibalismul în vagoane* /Cannibalism in the Cars/, „Epoca", 1886, nr. 39—42; *Cum am redactat un jurnal economic* /How I once edited an agricultural Paper/, „Telegraful român", 1887, nr. 62—63, tr. yff; *Orologiul meu* / My Watch/, „Telegraful român", 1887, nr. 118 — 119, tr. yff; *Istoria Venerei Capitoline* /Legend of the Capitoline Venus/, „Posta română", Brașov, 1888, nr. 37, p. 221—222; *Despre servitore* /Concerning Chambermaids/, „Gazeta Transilvaniei", 1888, nr. 135, p. 2 — 3, tr. P.; *Clanț cu toții, frați iubiți* /Punch, Brothers, Punch/, „Fîntîna Blandusiei", 1888, ser. II, nr. 3, p. 1—2 /tr. M. Eminescu/, reprodusă și în „Tribuna", 1889, nr. 56, p. 221—222, tr. „Fîntîna Blandusisi"; sub titlul *O obsesiune* apare și în „Pagini literare", 1899, nr. 21, p. 7 — 8; *Istoria Venerei de pe Capitol* /Legend of the Capitoline Venus/, „Familia,' 1889, nr. 26, p. 294—296, tr. A. C. Domșa; *Furtuna*, "Adevărul", 1890, nr. 646, p. 3, tr. Niculae din Buzău; *O candidatură* /Running for Governor/, „Familia", 1890, nr. 29, p. 346 — 347; *Unu omu care nu vrea să rîdă* /How the Author was sold in „Newark/, „Amicul Familiei", 1890, nr. 8, p. 119, tr. Don Rodrigo; ; *Cum se vindecă un guturai* /Curing

la sfîrșitul secolului trecut, popularitate care se explică, de bună seamă, prin permanența gustului pentru umorul și satira de bună calitate. Pentru publicul român al secolului trecut, Mark Twain nu a însemnat altceva decît un maestru al comicului „sănătos" — cum îl apreciază Has/Sanielevici/ în prezentarea din „Lumea nouă", 1894, nr. 6, p. 1 — adică „cel mai mare scriitor satiric și umoristic al englezilor și unul dintre cei mai mari din Europa întreagă" — cum se scria în „Adevărul", 1897, nr. 2956, p. 2 (vezi și „Universul literar", 1895, nr. 37, p. 3). Dar el nu a fost socotit niciodată de primii săi cititori români un simplu autor de divertismente umoristice. Într-o perioadă în care presa satirică atrăgea condeie atît de valoroase, și care fusese marcată de apariția *Momentelor* și *Schițelor* lui Caragiale, paginile satirice ale scriitorului american au avut șansa să fie

---

a Cold/, „Iool Nuvele", 1891, nr. 6 — 8; *Fetele din casă* /Concerning Chambermaids/, „Timpul", 1892, nr. 147, p. 2; *Clanț cu toții frați iubiți* /Punch, Brothers, Punch/, „Gazeta Bucovinei" 1892, nr. 75, p. 1—3/ tr. M. Eminescu/; *Broasca minunată* /The Jumping Frog/ „Vatra", 1894, nr. 9, p. 275—279, tr. I. L. Caragiale; *Despre servitore* //Concerning Chambermaids/ „Naționalul", 1894, nr. 175, p. 2—3, tr. Justus/Toma Dragu/; *Ciceronele italian* /Italian Guides, Innocents Abroad/, „Dreptatea", 1894, nr. 9. p. 2—4, tr. Iosif Schiopul; *Cum m-am făcut redactor al unei gazete de agricultură* /How I once edited an agricultural Paper/, „Țara", 1894, nr. 8 p. 2, supl. de duminică; în „Lumea nouă", 1894, au apărut în traducerea lui Has/Sanielevici/ piesele: *Interviul* / An Encounter with an Interviewer/, nr. 1, p. 2; *Pățărania subscrisului la Newark* /How the Author was sold in Newark/ nr, 3, p. 2, reprodusă și în „Românul", 1898, nr. 95, p. 2; *Poșta redacției* /Answers to Correspondents/, nr. 8, p. 2, reprodusă și în „Românul", 1898, nr. 86, p. 1—2; *Scriitorul binevoitor* /The Benevolent Author/, nr. 10, p. 2, reprodusă în „Românul", 1898, nr. 94, p. 2; *Povestiri morale* /About Magnanimous Incident literature/, nr. 11, p. 2, reprodusă și în „Românul", 1898, nr. 93, p. 1—2; *Articolul domnului Bloke* /Mr. Bloke's Item/, nr. 13, p. 2, reprodusă în „Românul", 1898, nr. 83, p. 2; *Cum am făcut cunoștință cu Artemus Ward*/ First Interview with Artemus Ward/, nr. 14, p. 2, reprodusă în „Românul", 1898, nr. 88, p. 1—2; *Parizianul* /Paris Notes/, nr. 15, p. 2, reprodusă în „Românul", 1898, nr. 87, 96—97; *Bucuriile unui candidat* /Running for Governor/, nr. 16, p. 2—3; reprodusă în „Românul", 1898, nr. 96—97; *La curtea cu jurați* /The Judge's Spirited Woman/, nr. 24, p. 2; Certele religioase în Irlanda/ „Party Cries" in Irland/, nr. 44, p. 2; în 1895, în același ziar au apărut schițele: *Domnișoara Evans și vulturul*, nr. 254, 2—3, tr. Has /Sanielevici/ și *Ziaristica în Tennessee* /Journalism in Tennessee/, nr. 255—256, tr. Ec. Alte traduceri: *Răspunsul meu* /Answers to Correspondents. Discarded Lover/, „Dreptatea", 1895, nr. 11, p. 1, tr. Iosif Schiopul; *Dințele*, „Dreptatea", 1895, nr. 240, p. 1—2; *Un vis ciudat* /A Curious Dream/, „Vatra", 1895, nr. 8, p. 244—248, tr. G. Vasilesiu; *Parisianul*/ Paris Notes/, „Vatra", 1895, nr. 9, p. 272, tr. Syr; *Esperiențele familiei Williams cu difterita* /The Experiences of the Mc-Williamses with membranous Croup/, „Tribuna", 1896, nr. 31—33; tr. M. Aegea / I. I. Schiopul/; *Farbă* /Science vs. Luck/, „Tribuna", 1896, nr. 57, p. 225, tr. A. C. Liuba; *Prima mea întîlnire cu Artemus Ward* /First Interview with Artemus Ward/, „Dreptatea", 1896, nr. 25, p. 1—2, tr. Byr; în același ziar, în același an, în aceeași traducere, mai apar: *Ceasornicul meu* /My Watch/, nr. 34, p.1 *Venus* /The Capitoline Venus/, nr. 85, p. 1—3; în alte reviste apar: *Dințele cu pricina*, „Gazeta Bucovinei", 1896, nr. 17, p. 1—2; *Furnica* /The Laborious Ant/, „Amicul tinerimii", 1896, nr. 6, p. 12—13, tr. Gh. Petroșanu; *Un roman medieval* /A Medieval Romance/ „Povestea vorbei", 1897, nr. 16, p. 6—8, reprodusă în „Românul", 1898, nr. 84, p. 1—2; *Cum am fost redactor la o foae de agricultură* /How I once edited an agricultural Paper/, „Revista literară", 1897, nr. 15, p. 233—235, tr. Th. Theodosiade; *O călătorie cu un apărătoriu de drept* /Travelling with a Reformer/, „Telegraful român", 1897, nr. 77—83, tr. Ilie Popescu; *În închisoarea universității Heidelberg* /din A tramp Abroad/, „Foaia interesantă", 1897, nr. 42, p. 5—6, tr. Vascon; *Cecil Rhodes*, /cap. 15 *din Voiaj în jurul lumii*/ /More, Tramps Abroad/, „România jună", 1899, nr. 5, p. 2; *John Wagner*/A Fine Old Man/, „Foaia populară", 1899, nr. 3, p. 3, tr. De la Focșani; *O cunoscință*/ /cap. 25. A Tramp Abroad/, „Revista ilustrată", 1900, nr. 3 — 4, p. 30—32; *Articolul domnului Bloke* /Mr. Bloke's Item/, „Tribuna literară", 1900, nr. 139, p. 89—90; *Bărbierul anglo-saxon* /About Barbers/, „Tribuna literară", 1900, nr. 175, p. 123, tr. A /nestin/; *Un vis ciudat* /A Curious Dream/, „Unirea", 1900, nr. 12—13. În „Românul 1898, nr. 88, p. 1—2, a apărut un articol al lui Mark Twain despre Zola.

apreciate în funcționalitatea lor social psihologică, ca adevărate momente de observație lucid realistă și obiectiv distanțată prin ironie. Mark Twain a fost popular în toate provinciile românești. Îl publică ziare și reviste bucureștene cunoscute : „Românul", „Lumea nouă, organul zilnic al social-democrației române", „Convorbiri literare", „Vatra", „România jună", la care colabora și Caragiale, „Povestea vorbei" etc. Apare în cele mai cunoscute reviste transilvănene, la Timișoara, la Craiova și la Cernăuți.

Interesantă este cariera schiței *Punch, Brothers, Punch*, care, în traducerea lui Eminescu, a circulat în patru reviste, și care, de atunci, nu a mai cunoscut o altă versiune românească. Printre puținele traduceri ale lui Eminescu din literatura americană, și acestea făcute prin intermediar german [10], alegerea schiței ne apare relevantă prin coincidența dintre conținutul povestirii și amănuntele biografice din perioada anilor 1887—1888. Traducerea urmează cu mare fidelitate originalul, sau eventualul intermediar, de care diferă prin nesemnificative omisiuni. Doggerelul [11] se deosebește însă de textul lui Twain, ceea ce ne convinge de filiera germană.

Dacă proza lui Twain oferea un corectiv ironic moral cu o intenție satirică socială sau momente de amuzament, povestirile lui Edgar Allan Poe s-au bucurat de o mare circulație, pentru că răspundeau altei direcții a preferinței de lectură : narațiunea de aventuri și tenebre în tradițiile romanului „gotic". Relatările de senzație, romanul misterelor, au constituit încă un mijloc eficient de atragere a unui foarte mare public, amator de „evadare" din cotidian sau obișnuit, de asigurare a unor consecvenți abonați. Scriitorul american cu destinul cel mai „european" (Patrick F. Quinn vorbea chiar de o nouă față franceză a scriitorului, așa-zisul „Edgarpo" [12]), Poe a avut pe continent un succes comparabil cu cel al lui Byron și Scott. Baudelaire îl numea în *L'Art Romantique* „cel mai puternic scriitor al epocii", pentru Mallarmé era *poetul*, Paul Valéry îl socotea „singurul scriitor impecabil". Ca și în celelalte cazuri, receptarea franceză (traducere, comentariu) a facilitat accesul literaților români mai întîi la proza și apoi la versurile lui Poe. De fapt, Poe a rămas în conștiința publicului român al veacului XIX în primul rînd ca autor al povestirilor. Aristarch/Al. Macedonski/, într-un medalion *Edgard Poe* („Lumina", 1894, nr. 14, p. 1 : *Nemuritorii*), îl numea „creatorul genului fantastic, neîntrecut încă de nimeni", „un psicholog și un fisiolog superior", remarcabil în proza fantastică, pe care o citise în traducerea „admirabilă" a lui Baudelaire. Cunoștințele despre poezie se limitau însă la *The Raven*. „Geniul său inventiv este neîntrecut în domeniul fanta-

---

[10] Radu Manoliu, *Asupra traducerilor lui Eminescu și în special asupra lui „Lais"*, „Cultura română", 1909, nr. 6 — 7 — 8, p. 154—163, indică două titluri, schiță lui Twain și *Morella* de Poe. Vezi și G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, 1969, vol. I, pp. 329—330, 443. Vezi și I. Scurtu, *Eminescu's Leben und Prosaschriften*, Leipzig, 1903, p. 68, care arată că Eminescu a folosit un intermediar german.

[11] Schița a fost publicată de Mark Twain în „Atlantic Monthly", feb. 1876, sub titlul *A Literary Nightmare*, și a pornit de la rimele lui Isaac Bromley (atribuite și lui Noah Brooks), prelucrate de Moses P. Handy și puse pe muzică. Amintim că rimele infantile „Cîntț cu toții, frați iubiți /Faceți găuri unde știți" l-au indignat ca „imorale" pe un cititor din Iași, ceea ce a stîrnit un imens hohot de rîs din partea lui Eminescu. Vezi I. Gh. Nicoleanu, *Eminescu și Fîntîna Blanduziei*, „Fîntîna Blanduziei", 1889, ser. II, nr. 1, p. 1.

[12] Patrick F. Quinn, *The French Face of Edgar Poe*, Carabondale, 1957.

siei", afirmă autorul român, alegînd ca termen de referință povestirile extraordinare ale lui E. T. A. Hoffmann. Pentru forța sa analitică „cu totul neobișnuită" și pentru „imaginație" îl prețuiește pe Poe și comentatorul din „Foaie populară" (1899, nr. 3, p. 5, *Edgar Poe*), iar I. Teodorescu, care își propune să completeze „o lacună regretabilă" prin prezentarea pe care o face în „Adevărul" (1900, nr. 3979, p. 1, *Edgard Allan Poe. Viața și operele sale*), nu face decît să accentueze pe latura de senzație și suspensie din proza lui Poe. „Din toate scrierile lui Poe transpiră groaza, cînd îl citești pare că ai în fața ta un halucinant care îți povestește cele mai teribile și monstruoase chinuri sufletești ale unui spirit muncit de demoni infernali". Cu totul notabilă apare remarca privitoare la ordinea și verosimilitudinea care guvernează această proză de „groază și melancolie". „Dar în această halucinație e o logică desăvîrșită și totul îți apare ca real, ca petrecut, ca ceva posibil să se fi întîmplat, deși cu totul estraordinar". Deși nu credem că acest comentator din ziarul lui Al. V. Beldimanu a cunoscut scrierile de estetică ale lui Poe, el are meritul de a fi intuit printre cei dintîi la noi rigoarea și ordinea care controlează inventivitatea fantastică a lui Poe.

Dacă în totalul traducerilor balanța înclină categoric spre povestiri [13], faptul se explică prin „tentația" tematică. Povestirea de senzație, bazată

---

[13] *Puțul și pendula* /The Pit and the Pendulum/ „Independența", 1861, nr. 17—21; *Dracul în clopotniță* /The Devil in the Belfry/, „Timpul", 1876, nr. 64—66; *Butoiul cu Amontillado* /The Cask of Amontillado/, „Timpul", 1876, nr. 150, p. 1—2; *Morella* „Curierul de Iași", 8 oct., 1876 /tr. M. Eminescu/ (cf. G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu, op. cit.*, vol. I, p. 444, vol. II, p. 256); *Adeverul asupra casului domnului Valdemar* /Facts in the case of M. Valdemar/, „Povestitorul" 1876. nr. 2, p. 17—24, tr. B. Florescu; *O întîmplare la Ierusalim* /A Tale of Jerusalem/, „Timpul", 1878, nr. 118, p. 2—3 /tr. I. L. Caragiale/; *Sistema doctorului Catran și a profesorului Pană* /The System of Doctor Tarr and Professor Fether/, „Timpul", 1878 nr. 119—122/ tr. I. L Caragiale/; *Cele doe asasinaturi* /The Murders in the rue Morgue/, „Timpul", 1879, nr. 235—264; *Remușcarea* /The Tell-Tale Heart/, „Literatorul", 1881, nr. 9, p. 183—187, tr. Smaranda Garbiniu; *Căderea casei Usher* /The Fall of the House of Usher/, „Epoca", 1885, nr. 14—23, tr. Faur; *Metzengerstein* „Revista independentă", 1887, nov., p. 50—54, „jumătate imitată, jumătate tradusă" de E. P.; *Portretul oval* /The Oval Portrait/, „Revista literară", 1887, nr. 9—12, tr. d'Artanian; *Umbra* /The Shadow/, „Revista literară", 1888, nr. 2, p. 88—90, tr. Nocturna; același traduce tot aici, 1889, nr. 14, p. 211—214, *Morella*; *Cotoiul negru* /The Black Cat/, „Românul", 1889, 9—12 dec; *Corbul* / The Raven /, 1890, nr. 646, p. 2, Fr. I.S. Spartali; *Istoria unui Las, ibid*, nr. 698, p. 2, tr. I.S. Spartali; *Umbra* /The Shadow/, „Duminica", 1890, nr. 3, p. 2—3. tr/I. C./Săvescu; *Groapa cu apă și pendulul* /The Pit and the Pendulum/, „Tribuna" 1890, nr. 178—182, tr. I. M. Cotorobaș; *Cărăbușul de aur* /The Gold Bug/, „Revista literară", 1890, nr. 15—19, tr. Th. M. Stoenescu; *Un mort viu*/ Facts in the Case of M. Valdemar/, „Revista ilustrată", 1891, nr. 1, p. 6—7; *Corbul* /The Raven/, „Românul literar", 1891, nr. 19/18/, p. 146, tr. Gripen/G. D. Pencioiu/; în „Revista poporului", 1892 apar: *Umbra* /The Shadow/, nr. 5, p. 144—147, tr. Utu; *Morella*, nr. 9, p. 299—301 și *Corbul* /The Raven/, nr. 8, p. 242—245; acest poem apare și în „Revista ilustrată", 1892, nr. 8, p. 6—7, în „Independentul", 1892, nr. 30, p. 1—2, tr. I. D. Ghiocel și în „Liga literară', 1893, nr. 7, p. 211—213; tot aici apare *Adeverul asupra casului Valdemar* /Facts in the Case of M. Valdemar/ 1894, nr. 1, p. 17 și *Morella*, tr. I. Achimescu; *Morella*, „Românul", 1894, nr. 423, p. 1880, tr. Panaite Zosin; *Corbul* The Raven/, „Lumea Nouă", 1894, nr. 4, p. 2, tr. Dor; *Portretul oval* /TheOval Portrait/, „Adeverul", 1894, nr. 1908, p. 2; *Inima trădătoare* /The Tell-Tale Heart/, „Vatra", 1895, nr. 9, p. 278—280; *Corbul* /The Raven/, „Liga literară", 1895, nr. 6, p. 1657, tr. Iuliu C. Săvescu; *Inima trădătoare* /The Tell-Tale Heart/, „Dreptatea" 1895, nr. 109, p. 1—2, tr. Byr; același traduce tot aici *Epistola furată* /The Purloined Letter/, 1895, nr. 110—112; *Somnoroasă* /The Sleeper/, „Revista literară", 1896, nr. 3, p. 48, tr. I. S. Spartali după Mallarmé; același traduce *Principiul poetic* /The Poetic Principle/, „Revista literară", 1896, nr. 35, p. 550—553; *Tragedia din Rue Morgue* /The Murders in the Rue Morgue/, „Dreptatea", 1896, nr. 118—132, tr. Byr.; în „Epoca literară", condusă de I. L. Caragiale apar în 1896 două povestiri traduse de scriitorul român:

pe fascinaţia misterelor şi pe accentul pe supranatural, compune un univers spectaculos şi terifiant, propice pentru aventura metafizică. Dacă publicul citea pe nerăsuflate producţii de acest gen de îndoielnică valoare, în cazul nuvelelor fantastice ale lui Poe aflau un material seducător prin conţinut, beneficiind şi de transfigurarea marii arte. Povestirile lui erau deci cultivate de redactorii gazetelor româneşti ca un exemplar material literar: satisfăcea exigenţele artistice şi sporea „reţeta" ziarului. De fapt, Poe însuşi, conştient de tipul de literatură cerută de anumite reviste, făcuse concesii gustului majorităţii, scriind şi povestiri „comerciale". Ce este oare mai elocvent decît demistificarea ironică din articolul *How to write a „Blackwood" Article*, 1838? Este aceasta şi una din cauzele pentru care lui Poe nu i s-a acordat multă vreme în S.U.A. creditul valoric meritat. Ignorat ca artist romantic de autentică fibră imaginativă, fantastică, el a rămas pentru contemporanii săi americani un autor de povestiri extraordinare. În Europa, însă, unde prin Franţa i s-a format un adevărat cult, Poe, deşi receptat tot pe linia prozei fabuloase şi „poliţiste", a fost, totuşi, recunoscut ca mare artist, precursor al orientărilor moderne estetizante de la sfîrşitul secolului. În ţările române, unde a fost introdus în vestmînt francez, cu însemnele artei lui Baudelaire şi Mallarmé, şi evocînd romantismul german, Poe a fost considerat doar în subsidiar reprezentant al literaturii americane.

Morella, cu atmosfera romantic tenebroasă, inspirată de idealismul şi metafizica germană, în care se şterg fruntariile dintre viaţă şi moarte, a fost tradusă de cinci ori în importante periodice. Eminescu nu a fost întîmplător atras de această povestire într-o perioadă în care proiectase marile sinteze mitologico-naţionale şi îl preocupa, printre altele, motivul permanentei reîntrupări a personalităţii. Tema dublului, transcenderea cotidianului, ambianţa „gotică", solicitau deopotrivă atenţia unor iniţiaţi, pregătiţi la şcoala filozofică germană, şi a unui public amator de lecturi de senzaţie. Celelalte titluri traduse, reprezentative pentru povestirea romantică a lui Poe, sînt de asemenea revelatoare pentru etaloanele estetice ale vremii. Publicul aprecia în egală măsură şi povestirile de groază, de apartenenţă „grotesque", ca *The Facts in the Case of M. Valdemar*, tălmăcită de trei ori, o dată purtînd titlul foiletonistic strident *Un mort viu*.

Ce-a de-a doua clasă de naraţiuni ale lui Poe, povestirea de „ratiocinare" inspirată de evenimente plauzibile, în care intriga alertă şi moti-

---

Masca /The Masque of the Red Death/, nr. 1, p. 2—3 şi *O balercă de Amontillado* /The Cask of Amontillado/, nr. 8, p. 2—3. P. Zarifopol în I. L. Caragiale, *Opere*, Bucureşti, 1931, vol. II, p. 443, note, arată că textul povestirilor este reprodus în volum după „Calendarul Dacia", Iaşi, 1898 (data este reluată şi în nota la traducerea respectivă din volumul E. A. Poe, *Scrieri alese*, Bucureşti, 1963, vol. II), întrucît nu ştie ca aceste traduceri să fi apărut înainte în altă parte. Data pe care am descoperit-o devansează cu doi ani data propusă de editor. Alte traduceri *Hop-Frog*, „L'Indépendence roumaine", 1897, nr. 6116, p. 2 — 3, tr. George Vaner; *Ligeia*, „Adevărul ilustrat", 1897, nr. 15—19, tr. I. Achimescu; *Corbul* /The Raven/, „Românul" 1898, nr. 89, p. 3/tr. Dor./; *Eleonora*, „Carmen" 1899, nr. 8, p. 1—2, tr. Locot. I. Achimescu; *Călătorie în lună* /The Unparalleled Adventure of One Hans Phaal/, „Foaia populară", 1899, nr. 3—6; *Aventurile lui Arthur Gordon Pym* /The Narrative of Arthur Pym/, „Adevărul", 1900. nr. 3984—4036; *Inima trădătoare* / /The Tell-Tale Heart/, Tribuna poporului", Arad, 1900, nr. 173—175, tr. bi. In „Viaţa românească", 1937, nr. 7, p. 39—44, se publică traducerea în versuri a poemului *Corbul* semnată de I. L. Caragiale, care nu poartă nici o indicaţie de dată. Credem că traducătorul s-a folosit de textul lui Malllarmé.

varea iscusită a raționamentului, vivacitatea detectivului, devenit model prototip, constituie culmi ale genului, este prezentată publicului de periodice, amator și de relatări criminologice. Îmbinînd factorul irațional al subconștientului cu intriga de coloratură polițistă, unul din procedeele pe care avea să le folosească mai tîrziu și Dostoievski (în 1861, în ziarul „Время", condus de Dostoievski, apar două povestiri de Poe, *The Tell-Tale Heart* și *The Black Cat*), schița *The Tell-Tale Heart* s-a bucurat de succes, fiind tradusă sub diverse titluri în periodice reputate.

Din versurile lui Poe au fost traduse doar două titluri, emblematice prin conținut și structură melodică pentru întreaga lui direcție poetică: *The Sleeper* și *The Raven*. Traducerea lui I. S. Spartali, după versiunea în proză ritmată a lui Mallarmé, reface într-un murmur incantatoriu vraja universului liric caracteristic: *În miezul nopții, în luna Iunie, mă găsesc subt luna mistică: un abur opiaceu, întunecos, umed, se exalează din conturu-i de aur și, distilîndu-se pe nesimțite, picătură cu picătură, pe liniștitul vîrf al muntelui, lunecă, amorțitor și muzical, prin universala vale* [14].

Din cele nouă versiuni din *Corbul*, șase sînt în proză, semnate de I.S. Spartali, "Adevărul", 1890, I.D. Ghiocel, „Independentul", 1892, și Dor., „Lumea nouă", 1894 și „Românul", 1898 sau fără semnătură în „Revista poporului", 1892 și „Liga ortodoxă", 1893. Cele patru variante, egal îndepărtate de original și de traducerea lui Mallarmé, par a se fi folosit de un alt intermediar comun. Traducerile în versuri aparțin lui G.D. Pencioiu, „Românul literar", 1891 și „Revista ilustrată", 1892, și lui I. C. Săvescu, „Liga literară", 1895. Indiferent de sursa de la care au pornit cei doi traducători — deosebirile de original nu indică neapărat, în cazul traducerilor în versuri, folosirea unui intermediar —, tălmăcirile izbutesc să recreeze atmosfera premonitorie de mistere și temeri. Deosebit de reușită, traducerea în iambi ampli de 14 silabe făcută de I. C. Săvescu, nutrit la școala simbolismului francez, care orienta tot mai mult înclinațiile generației literare a sfîrșitului de secol, polarizată de „Literatorul", anticipează versiunile moderne ale lui E. Gulian și D. Botta. *Era cam prin Decembre, murindul foc, din umbre / Fantastice, pe ziduri, zvîrlea contururi sumbre, / Iar eu cătam, zadarnic, în cărți vreun ajutor / La chinurile mele, la vechiul meu amor, / La dînsa, tot la dînsa sbura a mea gîndire, / La palida Lenora, a căreî strălucire / În lume n-are seamăn, și căreea în cer / Chiar îngeri, Lenora îi zic* [15].

Dacă Poe a rămas cunoscut aproape numai ca prozator, Longfellow este primul [16] poet american tradus în presa secolului trecut, în care

---

[14] Cf. *La dormeuse*: „A minuit, au mois de Juin, je suis sous la lune mystique; une vapeur opiacée, obscure, humide, s'exhale hors de son contour d'or et, doucement, se distillant, goutte à goutte, sur le tranquille sommet de la montagne glisse, avec assoupissement et musique, parmi l'universelle vallée."

[15] Cf „Ah, distinctly I remember it was in the bleak December; /And each separate dying ember wrought its ghost upon the floor./ Eagerly I wished the morrow; — vainly I had sought to borrow/ From my books surcease of sorrow-sorrow for the lost Lenore — /For the rare and radiant maiden whom the angels name Lenore — /Nameless here for evermore."

[16] Lui W. C. Bryant i se dedică un necrolog de serviciu, „Românul", 1878, 13 iun., p. 552—553

apare însă și o povestire din ciclul *Outre Mer* [17]. Ca toți ceilalți scriitori amintiți, și Longfellow s-a bucurat de popularitate europeană. Scriitorul însuși nota în *Journal*, 1847, că adevăratul caracter național al literaturii americane constă în cuprinderea laolaltă a „particularităților franceze, spaniole, irlandeze, engleze, scoțiene și germane". Un catalog aflat la Longfellow House Cambridge, Massachussetts, număra în 1947 un număr de 708 de traduceri în 24 de limbi, printre poemele cel mai frecvent tălmăcite fiind *Excelsior* și *A Psalm of Life*, publicate și în presa română cu o cotă valorică ridicată: „Familia", „Revista nouă", condusă de Hasdeu, Delavrancea și Vlahuță, „Vatra", „Munca științifică și literară", „Pagini literare", „Evenimentul literar" al Sofiei Nădejde, „Liga literară" etc.

Versurile avîntat stimulatoare din *Excelsior* și *A Psalm of Life*, optimismul din *Daybreak*, poem tradus de St. O. Iosif în ritmica săltăreață pe care avea să o dea și tălmăcirilor din Shelley, sentimentalismul unor poeme închinate curajului și libertății ofereau o lectură de calitate, cu un substrat moral-educativ și, în același timp, accesibilă multor cititori. Succesul unui poem ca *Excelsior* poate fi explicat prin caracterul viguros și bărbătesc al mesajului, repetat epigramatic în fiecare strofă. Majoritatea traducerilor acestui poem sînt în versuri: M. Petru a dat un text simplu și exact, care pare tradus direct din original, în timp ce celelalte două versiuni, mai împodobite, presupun un intermediar.

Dem. Moldoveanu, 1893:

Pe munți uitați de vreme sub gheață și ninsoare, / — Cînd seara-n depărtare tăcerea se întinde — / Un tînăr trece mîndru, în firea sclipitoare, / Purtînd stindardul care uă vorbă doar cuprinde: Excelsior.

Gr. N. Lazu, 1894

Prin Alpi se lasă tainic o nópte-ntunecósă; / Prin sate trece grabnic un tînăr călător; / O flamură-a sa mînă susține rîdicată, / Prin care scris se vede cuvîntul arzător: / Excelsior!

---

[17] Menționat mai întîi în „Românul" 1882, 25 mar., p. 271, unde se reproduce necrologul din „Daily News", Longfellow figurează în presa română cu optsprezece traduceri, dintre care opt sînt diferite versiuni ale poemului *Excelsior*, *Balads and Other Poems*: „Duminica", 1890, nr. 4, p. 15—16 (proză); „Românul literar", 1893, nr. 1, p. 12—13, tr. Dem. Moldoveanu, reprodusă și în „Revista nouă", 1893, nr. 7, p. 263—264; „Munca științifică și literară", 1894, nr. 8, p. 66/62/ (proză); „Evenimentul literar", 1894, nr. 14, p. 2, tr. Gr. N. Lazu, reprodusă și în „Familia", 1894, nr. 27, p. 316—318; „Foaia interesantă„' 1897, nr. 26, p. 6, tr. M. Petru; „Românul", 1898, nr. 164, p. 1 (fragment în proză). Alte traduceri: *Psalmul vieții* / A Psalm of Life, *Voices* of the Night/, „Duminică", 1890, nr. 4, p. 16 (proză); în „Liga literară", 1893. Estela Aslan traduce *Săgéta și cîntecul* /The Arrow and the Song, The Belfry of Bruges and other Poems/, nr. 1, p. 14, *Copii* /Children/ nr. 2, p. 54 și *Cei duoi îngeri* /The two Angels, Birds of Passage/, nr. 4, p. 120—121; în alte reviste apar: *Visul sclavului* /The Slave's Dream, Poems on Slavery/, „Vatra", 1894, nr. 8, p. 230, tr. Teodora Conta; *Vîntul dimineții* /Daybreak/, „Povestea vorbei", 1897, nr. 15, p. 3, tr. St. O. Iosif; */De-un glonț lovit în luptă.../* și *Glontele* /Killed at the Ford, Flower de Luce/, „Pagini literare", 1900, vol. II, nr. 24, p. 6 tr. D. Teleor și vol. III, nr. 1, p. 3, tr. St. O. Iosif. Nuvela *The Notary of Périgueux* apare în, două versiuni, *Notarul de la Périgueux*, „Biblioteca Familiei", 1891, nr. 14—15, tr. A. Leroy și „Independentul", 1892, nr. 157, p. 2—3, tr. Vas/ile/ Al/ecsandrescu/.

M. Petru, 1897:
Spre seară, printr-un sătișor / Din Alpi un tînăr călător / Trecea purtînd prin nea și vînt / Un steag cu-acest străin cuvînt: / Excelsior! [18]

★

Sintetizînd rezultatele prezentării de mai sus, propunem cîteva observații referitoare la prima etapă a relațiilor literaturii române cu literatura americană.

Literatura americană, luînd în considerare și cunoașterea foarte limitată a limbii engleze în epocă, deține, mai ales prin traducerile efectuate în ultimul sfert al secolului, un indice ridicat de frecvență în circulația literaturilor străine în presa română (după literatura franceză, germană, rusă și engleză).

Literatura americană, intrată relativ de timpuriu în sfera de interes a culturii române, este receptată cu precădere prin scriitori populari în circuitul european, în special prin filiera franceză și germană, care dădeau acces lingvistic și ofereau creditul critic. Din totalul de cincisprezece scriitori traduși în presă, două treimi sînt nume însemnate în ierarhia valorilor literaturii americane (avînd în cea mai mare parte un indice de frecvență proporțional cu statutul lor valoric), ceilalți reprezentînd nume aflate într-un context de celebritate ocazională.

Succesul literaturii americane în presa secolului XIX este asigurat de traduceri, actul istorico-literar și critic foarte redus, deși nu lipsit de semnificații, confirmînd nu atît influența criteriilor estimative ale comentariului străin (francez și german), cît importanța acestuia în stimularea judecății de valoare originale.

Greutatea specifică în domeniul traducerilor o deține proza. Selecția întîmplătoare a poemelor, cu funcționalitate inegală în opera autorilor respectivi, indică o cunoaștere unilaterală. Se remarcă înclinația spre poezia cu nucleu epic sau cu mesaj social umanitarist. În cadrul prozei, genul scurt este preferat romanului [19], supremația în acest din urmă gen aparținînd literaturii franceze. În proza scurtă alegerea se îndreaptă spre schița și nuvela de observație realistă, cu o coloratură umoristică satirică (tip Mark Twain) și spre povestirea romantică (tip E. A. Poe), sentimentală și fabulos extraordinară. Selecția și frecvența ilustrează

---

[18] Cf ,,The shades of night were falling fast, /As through an Alpine village passed/ A youth, who bore, mid snow and ice/ A banner with the strange device/ Excelsior".

[19] Una din primele opere literare americane traduse în limba română, *Uncle Tom's Cabin*, de Harriet Beecher-Stowe a provocat un mare interes în presa noastră. ,,Gazeta de Moldova", 1853, p. 101—103, consemnează polemica din Anglia și S.U.A. purtată în jurul romanului; ,,Foaie pentru minte, inimă și literatură", 1853, p. 208, reproduce o recenzie din ,,Allgemeine Zeitung" asupra romanului, iar la p. 169 face aprecieri asupra celor două versiuni românești semnate de D. Pop și Teodor Codrescu. Pînă la 1900 au apărut în presă doar patru romane de scriitori americani: *Vînătorul* /The Deerslayer/ de J. Fenimore Cooper, ,,Pressa", 1877, nr. 8—44, *O stranie întîmplare la Cuba*, ,,Epoca", 1899, nr. 977—992 și *Pirații riului Mississipi. Insula dracului*, ,,Ziarul călătoriilor și al întîmplărilor de pe mare și uscat", 1900, nr. 168—181, două titluri ale lui Thomas Mayne-Reid, renumit pentru povestirile aventuroase din regiuni exotice, și *Ben-Hur* de Lew/is/ Wallace, ,,Presa", Blaj, 1896, nr. 8—44. Aflăm din ,,Dreptatea", 1894, nr. 217, p. 6, că Ion Sonea ar mai fi publicat într-o revistă din Gherla, ,,Lumea literară", 1894, o prelucrare după romanul lui Wallace, care însă nu a putut fi aflat în unicul număr al acestei reviste, aflat în colecția B.A.R.

eforturile de menținere a echilibrului dintre cerere și ofertă. Se cerea în general o literatură de consistență narativă, captivantă prin inedit (intrigă, tipologie, ambianță), cu un grad ridicat de accesibilitate. Lucru firesc și explicabil prin necesitatea asigurării unui număr mare și constant de abonați, atrași, printre altele, de foiletonul gazetei, cu dublu oficiu, de divertisment și de propagare culturală. Prozele scurte constituiau un material adecvat spațiului tipografic rezervat „foiței", dînd posibilitatea alternării cît mai variate a genurilor și a autorilor. În funcție de obiectivele programatice, de conducere și colaboratori, de periodicitate și de tiraj, variază și materialul de literatură străină publicat. Unele gazete oferă în foileton piese care combină caracterul instructiv al propagării culturale cu aspectul „comercial" și de divertisment. Altele se conformează cererii generale, publicînd o literatură de succes conjunctural. Anumite reviste de prestigiu respectă riguroase criterii de selecție. Scriitorii americani cel mai des traduși în perioada studiată — Mark Twain, Poe, Bret Harte — răspund eforturilor unei politici educativ culturale prin presă și interesului pentru lecturi accesibile, în același timp.

Prezentarea datelor furnizate de presa română a veacului trecut conduce, astfel, nu la un calcul contabilicesc în sine, ci la cîteva concluzii care pot contribui la o schiță de sociologie a lecturii publicului român din ultimele decenii ale secolului, confirmînd bogăția contactelor literaturii române cu celelalte literaturi.

THE RECEPTION OF EMINESCU'S WORKS IN POLAND CONSIDERING HIS INTERNATIONAL ACKNOWLEDGMENT

I. C. CHIȚIMIA

Mankind and its civilization had important obstacles to cross in order to create a common cultural atmosphere. As far as literature is concerned, the epoch of manuscripts with a reduced circulation, with works lost or discovered late, was followed by the epoch of printings with a great power of disseminating cultural and literary values, particularly in national areas. Nowadays the necessity of crossing a third obstacle is ever more conspicuous; this is the stage of the international world dissemination of all great creative values, be they written in less accessible languages. The purpose is either a direct contact by knowing these languages or ever better and more faithful translations. We live in the epoch when the UNESCO recommends scientific and literary revaluations on a world level, as well as a remarkable propagation of books in the original or in translation.

The large mass spreading of culture and literature raises the problem of distinguishing between what is popularization and what is world value, perceived and accepted as such by the specialist reader's eyes and feelings. The reception of a foreign writer by a certain literature does not necessarily mean his international acknowledgment which depends on a broader echo and on the critical opinion. On the other hand there are world important values that could not yet enter the public consciousness because of the inaccessibility of the languages in which they are written.

Starting from these considerations let us examine the situation of Eminescu in the semantics of his reception in Polish literature.

It is interesting to notice that Eminescu's value as a great creator enjoyed an early perception and acknowledgment. Soon after the poet's death, in 1889, a well written obituary appeared bearing the enigmatic abbreviated signature Meg[1]. The author had appearingly lived in our country, was familiarized with the poet's activity and work direct in Romanian. He makes judgments that are worth being known and commented in our surveys. Saying that by the death of the famous poet („sławny wieszcz") Mihail Eminescu, Romanian literature suffered a „heavy loss" since Eminescu, Alecsandri and Bolintineanu were the most

[1] Meg., M. Eminescu, în „Prawda", political, social and literary weekly (Warsaw), 1889, p. 368—369.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4, p. 563—570, București, 1976

outstanding poets of the time, the author dealt further on with Eminescu's life, referring to his studies in Germany, to his activity in general and then with the originality and qualities of his work. In Berlin — the obituary states — Eminescu dedicated himself to the study of literature and philosophy, taking a particular interest in Schopenhauer. „But in spite of the influence exerted by the German atmosphere, the poet's warm national spirit could not be stifled [...]. Eminescu tried to enrich Romanian literature with original works meant to become the equivalent of the masterpieces of other European literatures". The author of the obituary underlines among other things, a thing always worth recalling, that Eminescu was an upright man, who unlike Alecsandri, never bowed to any master and never made a compromise with anyone, especially while he was an editor at „Timpul", what caused him troubles. The new ministers, Th. Rosetti and B. Catargiu, and a great many people followed his coffin; his merits began to be appreciated only after death. In the end, it is said that „Eminescu by his numerous poems won a leading position alongside Alecsandri and Bolintineanu. Yet whereas V. Alecsandri draws his inspiration from folksongs, that had also lent Bolintineanu examples for beautiful ballads and legends, Eminescu represented in Romanian poetry the philosophic element; he excelled both the above mentioned poets not only by the completion of form but also by the depth of his thinking, as well as by the merits concerning the formation and refinement of the Romanian literary language. One of his poetic works, as for example — he says — *The Epigones*, *Emperor and Proletarian*, *Venus and Madona* are not only pearls of Romanian literature but also masterpieces of world poetry that are naturally worth translating into Polish" [2].

We have reproduced for their significance several ideas from this first stage in the reception of Eminescu's personality and work in Poland.

We notice that in an epoch when Eminescu was not known at all in other literatures[3], a Polish intellectual wrote about the great poet in terms acknowledged by literary criticism later on including him among the creators of a world importance and that because the author of the obituary knew direct in Romanian, one can clearly see, the work and the beauty of expression. He recommended, as one could see, the translation of some of the poems into Polish.

In spite of this surprising beginning that antedates by far the appreciations recorded in other countries nothing was done in this respect in Poland in the years that followed because Romanian language was not accessible. It was only twelve years later, in 1900 that Wiktor Wiecki, a canon who served on a clerical mission on the Romanian territory, published a long survey with the title *Poeta pesymizmu w sąsiednym kraju* (The poet of pessimism in the neighbouring country)[4].

---

[2] *Ibidem*, p. 369.

[3] See Constantin Crișan, Victor Crăciun, *Romanian Literature in the World*, Bucharest, „Meridiane", 1969, p. 55 and the following.

[4] W. Wiecki, *Poeta pesymizmu w sąsiednim Kraju*, în „Przeglad Powszechny" (Cracow), LXVIII, 1900, p. 210–224.

The author presents in general lines the poet's life and work, that he read in the original, since he makes concrete references to a great number of poems, some of them with their original titles. Educated as a cleric and as a philistine, canon Wiecki was irritated by Eminescu's atheism or pantheism, by his materialistic ideas (Eminescu was labelled *skrajny materialista*, a „radical materialist")[5]. Analysing in this sense *Dacian's Prayer* and *Satire I* he insisted on the poet's pessimism springing from Schopenhauer's philosophy and from the living conditions; the sadness of the poems also comes from Lenau's influence and from the writer's own sceptical attitude at life and existence what can be noticed in *Hyperion*, *Mortua est*, *Nirvana*, *Emperor and Proletarian* etc. He did not agree with the idea that the poet could have imitated Heine and Lenau; the two German poets included in their poetry nothing but their own sufferings, „whereas Eminescu — Wiecki says — understood and stored in his heart the pains of the whole mankind; that is why socialist criticism of certain Romanian quarters considered him as one of his representatives" [6]. The authors thought that the great poet paid less attention to national subjects. „Unlike Alecsandri — Wieki continues — with which nature and the very choice of landscapes is in harmony with his own state of joy, Eminescu beautifully paints nature but he looks for gloomy pictures underlain by his even gloomier inward discouragement with a certain pleasure; he knows how to choose colours and to fill his heart of doubt, boundless pain and despair" [7]. „The cult of woman's physical beauty" [8] is added to the worship of nature. Wiecki was wrong when he considered Hasdeu's opinion that Eminescu introduced the poetry of ideas in Romanian literature [9] as exaggerated, because, as he himself affirmed later on : „The poet was a materialist and a pantheist and his religiosity was null". As it can be seen, the author is irritated by the poet's lack of religious feelings and his pantheistic and materialistic philosophic attitude, resulting from the work, that is from the poetry of ideas, to which be also refers concretely. In this way the poetry of ideas exists in the author's very affirmations.

Wiecky, nevertheless, recognizes the qualities of pairless literary art compared, for example, with Alecsandri, of an ideal fusion between thinking and expression, of an exceptional feeling of incantation and verbal melody, turning poetry into music. He said : „Eminescu's verses are characterized by the property of expression. He agrees the word to the idea, finds the most adequate expression for the thinking and the notion, and therefore it would be difficult to replace his words and expressions with other words and expressions. Another characteristic is the power of the word; this in particular distinguishes him from Alecsandri, in whose works exclamations and diminutives abound. Eminescu doesn't like exclamations and if he sometimes uses them he does it when it is imperative; in his volume of poems we will find less diminutives

[5] *Ibidem*. p. 221.
[6] *Ibidem*, p. 2.
[7] *Ibidem*, p. 217.
[8] *Ibidem*, p. 218.
[9] *Ibidem*, p. 221.

than in two pages of Alecsandri. Besides, Eminescu's verse is full of melody and harmony, so that it often turns into music" [10].

Wiecki speaks, further on, about a poetics of sounds, of „the usage of words with powerful resonance, with the predominance of the vowel *O* which gives an impression of force, as in the battle-descriptions; in the poem *Ce te legeni codrule* (Forest, why swingest thou) there is a series of *u* vowels striking a somewhat better and melancholy note in the lines; in *Singurătate* (Solitude) the vowels *i* and *e* tend to give a feeling of quiet and darkness. These qualities of the Romanian poet's verse [...] have contributed to his greatness and his poetry reached perfection in a „way the verse of Alecsandri and Bolintineanu never had" [11].

Despite his sometimes erroneous opinions, for which, in some cases, Romanian critics like Aron Densușianu and Grama [12], who undervalued Eminescu and whom Wiecki uses at times as points of reference are to blame, he tried to stimulate the interest in Eminescu in Poland in order to offer new possibilities for research. Nevertheless his article marks a second important stage in the critical reception of the Romanian poet by a Polish intellectual, the first being the obituary mentioned above, which apparently may be also attributed to him. Naturally, Eminescu's creative genius is also discussed.

As a matter of fact, a few years earlier (in 1898) Wiecki had also presented Alecsandri to the Polish public, in an excellent article in the same magazine : Vasile Alecsandri, *Książę pieśni rumuńskiej* (*V. Alecsandri. The Monarch of the Romanian Song*), and had published some more articles, as it was recently shown [13].

Nevertheless the study of Romance in Poland did not go further than these promising beginnings and no sign of a special interest in Eminescu was given until the period following the First World War.

Thus, in 1930, in *Wielka literatura powszechna* (Great World Literature), which appeared in Warsaw in 6 big folios, in the part of literary history of the chapter on the history of Romanian literature, Eminescu is presented as a great talent by Emil Biedrzycki [14], who was then lecturing on Romanian Literature at Lwow University, and in the final anthology one finds the poem *Glossa* in the remarkable translation of Wlodzimierz Lewik (1905—1962). This was the first contact of a Polish reader with a poem by Eminescu in full translation. It was also the starting signal for the interest and the achievements which followed.

---

[10] *Ibidem*, p. 222.

[11] *Ibidem*, p. 222—223.

[12] In 1943 Lucian Blaga masterfully demolished Grama in „Saeculum", I, nr. 3 (May-June), p. 91—93; reproduced in Lucian Blaga *The Sandglass*, edited by Mircea Popa, 1973, p. 268—273: „From the Grama case to the Grama type".

[13] The article was published in „Przeglad Powszechny", LIX, 1898, p. 321—336; LX, p. 85—99 and 184—400. Ion Petrică, *Early reception of Alecsandri's creative work in Poland*, and in the „Review of literary history and theory", XX, 1971, nr. 1, p. 99—102.

[14] E. Biedrzycki, *Historia literatury rumuńskiej*, in *Wielka literatura powszechna*, edited by S. Lam, Warsaw 1930, t. II, p. 1173—1196; v. VI, p. 67—94 an anthology of Romanian Literature in Polish translation. Previous simple notes on Eminescu, in different papers on world literature, did not have any response, but the Romanian poet is present here. (See L. German *Przegląd dziejów literatury powszechnej*, v. IV, Lwow, 1903, p. 168 și A. Lange, *Krótki zarys literatury powszechnej*, second part, Warsaw, 1908, p. 77.

In 1931, in Cracow, the same catholic review „Przeglad Powszechny", in which Wiecki had published, Dusza Czara Stec publishes an article[15]. She is particulary interested in Eminescu's life, giving at times wrong dates as for instance the 20th of December 1849[16] as his birthday, and insisting on his relationship with Veronica Micle, as a moral support and stimulus „for this immortal lyrical poetry, whose magnificence no other Romanian poet could rival". At the end of the article Dusza Czara Stec publishes the translation of the poem *Melancolie* (*Melancholy*) in blank verse[17].

In the same period Eminescu's poetry was highly appreciated by the Polish poet Emil Zegadłowicz (1888—1941) whose appreciation and love for the Romanian poet's work was encouraged and stimulated by Aron Cotruș, the press-ataché at the Romanian legacy in Warsaw at that time. In 1931 Zegadlowicz publishes a collection of Romanian poetry, including folklore and contemporary cultivated poetry[18], with the title *Tematy rumuńskie* (Romanian Themes) where Eminescu is represented by his *Ode* (in antique metre) and by *Rugăciunea unui dac* (A Dacian's Prayer).

In the 1932 same Polish poet translates and publishes *Împărat și proletar* (Emperor and Proletarian)[19] in a beautiful bibliophile edition[20], dedicated to N. Iorga, in 20 de luxe copies. Eminescu has obiously become a famous personality and his work wins more ground in Polish literature. In the same year Emil Zagadłowicz, the poet of artistic innovations in Polish lyrical poetry, publishes in his own translation a whole collection of poems by Eminescu, with a remarkable preface in French by N. Iorga (the latter's handwriting being reproduced in facsimile) and beginning with Caragiale's *Nirvana*[21]. This collection contains the most representative works of the great poet, in excellent translations. The most noticeable are: *Peste vîrfuri trece lună*, (Over the Tops), *Dintre sute de catarge* (Of Hundreds of Masts), *Ce te legeni* (Forest, why swingest thou) *Despărțire* (Separation) and *Luceafărul* (Hyperion) translated in the original rhythm and colouring and many other poems (The translator's confession to the Polish reader in the foreword is very moving: „I would like this poetry which touches with one wing life and its complications, and with the other the universe and its unity, to become to everyone as close as it is to me; the happiness which a close contact gave me was one of the finest and noblest responses I ever had; isn't the fact that I regretfully drop my pen at the end of this dialogue a proof of his exquisite value? To be sure it is!

---

[15] Dusza Czara, *Obłąkany poeta, Michał Eminescu* (The Mad Poet Mihail Eminescu), in „Przegląd Powszechny", CXCII, 1931, p. 82—88.

[16] This wrong date (the year) can be also found in the obituary mentioned above, where the authoress probably found it.

[17] Duszá Czara, *op. cit.*, p. 86.

[18] There are translations from different poets: Alecsandri, Eminescu, T. Arghezi, G. Bacovia, L. Blaga, Aron Cotruș, N. Crainic, Ion Al. George, Octavian Goga, Emil Isac, Adrian Maniu, Al. Philippide, M. Săulescu, Ion Vinea.

[19] M. Eminescu *Cesarz i proletariusz*, translation by Emil Zegadłowicz, Poznań, 1932, 14 sheets.

[20] A copy exists in the Library of the Romanian Academy.

[21] M. Eminescu, *Wybór poezji i poematów*, translation by Emil Zegadłowicz, Warsaw, 1932, 126 pages.

Poet, I have hardly known thee and I must bid farewell to thee. That was thy meteoric destiny in life and beyond death ; Thou impose thy saying on all those who enter thy fire orbit even if vor a while [22]".

It goes without saying that the translation of Eminescu's poems into Polish by Zegadłowicz was not a work or circumstance, but the contact of the Polish poet's with his writing was a revelation ; because Eminescu's poetry was a revelation also for the Polish intellectuals of the time with whom I could talk and who were pleasantly surprised by the existence of a highly qualitative poetry of ideas and images in Romanian literature. Eminescu has thus made his way to an open and frank recognition and appreciation in the thirties.

In 1935, in Lwów, Emil Biedrzycky resumed in a separate volume [23] what he had published in the *Great World Literature* edited by S. Lam, dedicating pages of precious analysis, noticing that he „raised the Romanian poetry to the higghts of generally human literature" and undoubtedly „his work belongs to the treasury of world literature" [24]. In the anthology of Romanian literature at the end of the volume, Eminescu is present with *Glossa* in Lewik's translation, the only to be found in Lam's work ; *Ce te legeni* (Forest, why swingest thou) and *Mai am un singur dor* [25] (I have but one wish) from Zegadłowicz new collection were also introduced.

The thirties was the most fruitful period in the penetration of Romanian literature in Poland. Creangă, Caragiale, Rebreanu, Sadoveanu, Cezar Petrescu, Lucian Blaga etc. were also translated, along with Eminescu.

Eminescu was resumed in a new stage of the reception of Romanian literature after the second World War, namely in 1960, when an elegant volume of *Poems* by Eminescu was published in Warsaw, in the translation of eleven writers [26], among whom the older version of Lewik and Zegadłowicz. In a collection dedicated to the great poets of the world (Biblioteka poetów), Eminescu is to be found alongside Dante, Petrarch, Michel Angelo, Ronsard, Edgar Poe, Robert Burns, Goethe, Alfred de Musset, Keats, Mickiewicz, Lermontov, Baudelaire, Rimbaud, Alexander Blok, Valeri Briusov, Rainer Maria Rilke, Esenin, Guillaume Apollinaire, Paul Valery and others. As it can be noticed, this poetry is representative of all ages.

The translations were made with very special care for preserving the essences of the original and even translations in variants were published, as it is the case with *Dintre sute de catarge* (Of hundreds of

---

[22] *Ibidem*, p. 11—12. We have quoted the first part of this moving confession in an article in „Luceafărul", 9. V. 1964 : *Eminescu in Polish Literature*, reproduced in „Studio of poetry", June 16, 1969 and in the interesting anthology made up by Victor Crăciun, *Eminescu's Dedications*, Bacău, 1972, p. 346.

[23] Emil Biedrzycki, *Zarys dziejów literatury rumuńskiej*, Lwów, 1935.

[24] *Ibidem*, p. 15.

[25] *Ibidem*, p. 210.

[26] M. Eminescu, *Poezje*, selection and introduction by Stanisław R. Dobrowolski, Warsaw, 1960, 108 p. The writers who made the translations : Emil Zegadłowicz, Włodzimierz Lewik, Arnold Słucki, Włodzimierz Słobodnik, Adam Kozłowski, Anna Kamieńska, Leopold Lewin, Kazimiera Iłłakowiczówna, St. R. Dobrowolski, Dusza Czara-Stec şi J. Roman.

masts) in two versions, obe by Zegadłowicz, the other by Dusza Czara-Stec, *Sleepy little Songsters* in an older version by Lewik and in a new version by Kazimiera Iłłakowiczówna, who had become very fond of Romanian literature during her refuge in our country and who worked afterwards fervently to popularize Romanian literature in Poland.

The coordinator of the volume, the poet Stanisław Ryszard Dobrowolski, wrote in his introduction : „Knowing to perfection the life of the Romanian people, its specific culture crystallized in many centuries by tradition, Eminescu enriched his creation with elements of a genuine folklore origin. A collector of folk songs, careful and experienced in the colourful living everyday language of the common man, he has made of it his own poetic language lending it in this way a concrete and plastic character [...]. Eminescu is the creator of the modern literary language of his people. Enriching its vocabulary, working to make it more supple and musical, he made the literary language a perfect instrument to express the most intricate human experiences, the most subtle feelings and thoughts. As a wonderful craftsman of the word he laid the foundation for the future development of national literature and of Romanian poetry [...]. A fighter for the liberation of his people, participating with a noble revolt in defending its rights, a fervent patriot and singer of the glorious and heroic past of this people, Mihail Eminescu is first of all a lyric and as such he undoubtedly stands in the first rank of the European poetry of the XIXth century" [27].

A review of this volume of poems written by Lukasz Jakov under the title *The Romantic Demiurge* [28] further emphasizes Eminescu's place in world literature, bringing him nearer to Heine in love lyrics, to Baudelaire in the philosophic poetry, showing that he was „deeply committed from the intellectual point of view, but this commitment did not limit his talent, on the contrary it continually enriched it [...]. In Eminescu's poetry — the reviewer continues — one can find everything that makes up man's life : love, hatred, work and struggle, along with an inherent note of doubt. Eminescu's poetry has no omissions, because the poet has given everything from himself" as an intellectual and a social man [29]. The reviewer states that he refers not only to the volume of poems translated, but to other works of Eminescu that he knew and that were worth being translated and known in Poland.

We should say that although in translations part of the original value is lost, in the case of larger works, much of this value passes in the translation, as it happens with Eminescu and other great creators ; only insignificant works lose everything or almost everything in a translation.

Appreciating and knowing Eminescu's work directly or in translations was a means for his penetration in Polish literature. And if we think that the same process takes place in other literatures, and as he

---

[27] *Ibidem*, p. 8—9. The poem *Unto the Star* in the translation of S. R. Dobrowolski was included in schoolbooks, cf. R. Matuszewski, *Historia literatury polskiej*, class XI, Warsaw, 1955, p. 114.

[28] Lukasz Jakor, *Romantyczny demiurg*, in „Nowe Książki", 1961, nr. 4(260), February 28, p. 214—215.

[29] *Ibidem*, p. 215.

was translated in almost forty languages, from Europe to the Far East, if we mention that he influenced some European writers as for example the Slovak poet Ivan Krasko, who knew his work in the original [30], but particulary if we compare the personal quality to transform the simple expression into poetic expression with novel meanings and new symphonic sonorities, Eminescu holds, no doubt, a wholly personal place in world literature. The translation of his work into foreign languages does not mean a mere popularization, but the necessity to know a force of unusual creation, with specific qualities of structure and tonalities (language plays here a great role) distinct from all the great creators of the world.

[30] See Corneliu Barborică, *Ecouri eminesciene în creația poetului slovac Ivan Krasko* (The echoes of Eminescu's work in the writing of the Slovak poet Ivan Krasko) in ,,Romano-slavica", XVIII, 1970, p. 391—412, see also C. Barborică's translations from the poems of Krasko : Ivan Krasko, *Nox et solitudo*, Bucharest, Univers, 1973, 100 p.

MARIN PREDA ÎN LIMBILE SLAVE

MARIN PREDA ÎN TRADUCERE POLONĂ

Marin Preda s-a impus cititorului polonez ca unul dintre prozatorii de frunte ai literaturii românești contemporane. Deschiderea spre universul trăirilor și reflecțiilor cărților sale a fost prilejuită de transpunerea în limba polonă a romanelor : *Risipitorii* (*Marnotrawcy*), apărut la Varșovia în 1965, și *Intrusul* (*Intruz*), editat în 1972, precum și a nuvelelor *Friguri* (*Febra*) și *Soldatul cel mititel* (*Mały żołnierzyk*), cuprinse în antologia de nuvele românești *Noce bez snu* (*Nopțile fără somn*), publicată în 1969. Cărțile lui Preda au trezit interesul cititorului de elită, cu un simț al selecției literare bine format. Într-o recenzie apărută în „Nowe Książki" pe marginea ediției polone *Intruz*, scriitoarea Danuta Bieńkowska — o harnică interpretă a literaturii românești — saluta călduros apariția volumului, subliniind valoarea creației lui Preda, cu osebire a *Morometilor* care, din păcate, după mărturisirea recenzentei, fiind scris într-un limbaj mult prea colorat, nu poate asigura o transpunere optimă [1].

Printre semnatarii traducerilor constatăm și nume mai puțin întîlnite pînă acum, cu care se lărgește cercul româniștilor din Polonia, sporind posibilitățile de comunicare și pe această cale cu țara prietenă. Remarcăm, de asemenea, strădania menținerii în buna tradiție a tălmăcirilor de o înaltă conștiință artistică, tradiție inaugurată de personalități ca : Em. Zegadłowicz, Wł. Lewik, St. Łukasik, K. Iłłakowiczówna, T. Hollender și alții. Desigur, reușita strădaniei se măsoară cu experiența traducătorului, cu gradul de cunoaștere a limbii și a felului particular în care ea exprimă mentalitatea poporului care o vorbește, filozofia, viziunea acestuia, cu capacitatea de a pătrunde în intimitatea individualității creatoare și a o exterioriza.

În genere, traducătorii polonezi ai lui Marin Preda au abordat munca lor asupra textului cu sîrguință și probitate. Janina Wrzoskowa traduce *Risipitorii* în 1965, după prima variantă românească publicată în anul 1962. Autoarea dovedește o temeinică cunoaștere a limbii române, traduce fără dificultăți majore ; dealtfel, cu romanele *Risipitorii* și *Intrusul*, problemele traducerii își găsesc soluții relativ ușoare, cel puțin pentru traducătorul încercat. Traducerea nu este un inert mozaic de sensuri și valori căutate și montate cu grijă, are cursivitatea, fluxul interior, nervul,

[1] D. Bieńkowska, *Intruz*, „Nowe Książki", nr. 13, 1972, p. 43—44.

căldura originalului. Janina Wrzoskowa dovedește calități de stilist, reușind să afle epitetul cu egală forță individualizatoare, forma paremiologică cu corespondența cea mai apropiată, să transfere formele orale și tonul drastic ades abordat de scriitor cu spontaneitatea originară. Chiar procedeul transcrierii fonetice a unor termeni onomastici și toponimici ca: Niku, în loc de Nicu (în limba polonă *k* corespunde lui *c*), Dymbowica, în loc de Dîmboviţa, Constanca (în acest caz se ajunge la un compromis, nerespectîndu-se întru totul nici grafia românească, nici cea polonă, căci fonetic ar fi trebuit scris Konstanca), Peskarusu (e vorba de Pescărușul) etc., ne apare ca dovadă a unor căutări întru săvîrșirea cît mai izbutită a acestui act de cultură.

Refăcîndu-și ulterior romanul, Marin Preda și-a îndreptat retușurile către restructurarea epică îndeosebi, renunțînd la unele pasaje. E posibil ca traducătoarea să fi simțit și ea nevoia unor modificări în sensul acesta? Către acest gînd ne duce încercarea de explicare a tendinței J. Wrzowkowa de a simplifica structura romanului, de a reduce o serie de narațiuni paralele, dublete înrudite problematic cu tema centrală a cărții. Dar operînd omisiunea unor pasaje întregi (oare cu învoirea autorului?), traducătoarea reduce colecția de tipuri și situații analizate de scriitor și, într-un fel, sărăcește problematica romanului, restrînge sfera experiențelor de viață, deci a argumentelor în sprijinul ideii-cheie a operei. Se omite, de pildă, episodul tăietorului de lemne, a cărui inocență și încredere în oameni este rănită de afirmarea cu brutalitate a vitalității celor din jur. Sînt omise, tot așa, observațiile de ordin psihologic asupra „labirintului uman", împărtășite de Vale doctorului Sîrbu ș.a.

În ceea ce privește însă transferul semantic, cele cîteva erori cu totul izolate precum „se lasă sec" tradus prin „zakończenie postu" (sfîrșitul postului), „sgîrcit" redat prin „zasępiony" („posomorît") etc., sînt de minimă importanță și nu afectează calitatea traducerii. Ne-am îngădui în continuare unele observații privind tălmăcirea romanului *Intrusul*, realizată de Rajmund Florans și apărută în cadrul editurii Czytelnik la Varșovia. Obiecțiile formulate de Danuta Bieńkowska în recenzia citată fac încă o dată dovada exigenței cu care specialiștii polonezi abordează problemele transferului de valori literare de la o limbă la alta.

Față de romanul *Risipitorii*, *Intrusul* prezintă pentru traducător ceva mai multe dificultăți de stil, fie chiar de l-am privi numai din latura topicei uneori mai speciale a frazei, sau a virtuții sale de „a exprima plastic stări sufletești diafane", cum îl definește M. Ungheanu. Întîmpinîndu-le, traducătorul le escamotează uneori, realizînd o traducere în genere corectă, dar pe alocuri convențională, resemnîndu-se la redarea, unui univers referențial, sărăcit întrucîtva în registrul emoțional. De pildă, pasajul „inima însă mi-a fost străpunsă de sunetul glasului ei care îmi spunea numele, mărturisind parcă aerului pur încîntarea ei ca un țipăt de lumină": „Serce drgnęło na dźwięk jej głosu, wykrzykującego moje imię i był to okrzyk niepohamowanej radości". Palidă, lipsită de expresivitate, ni se transmite în traducere și imaginea „pironindu-mă cu niște ochi albiți de furie": „patrzył na mnie z gniewem w oczach", precum nu tocmai sugestivă ne apare soluția diluată și explicativă cu care este înlocuită metafora „aprinderea acoperișurilor": „rzuca blask na dachy domów".

Uneori însă, utilizarea în original a formelor orale, a exprimării populare, eliptice, nesupuse canoanelor gramaticale, este aceea care explică, în parte, abaterile de transpunere, ca în fraza : „Ciurele, pe care pe urmă le și vindea tot el, pleca dimineața cu văcăliile în spinare, se ducea la un oarecine unde le bătea sitele și se întorcea pe urmă seara fără ele", din traducerea căreia reiese că tatăl fabrica site, pe care le ducea să le vîndă apoi singur, înșirîndu-le pe un șnur. În fraza : „dar de la cineva care nu mai e printre ei și nu mai poate să le schimbe în nici un fel situația lor în meserie și lume, întorc capul nepăsători" (pagina 9) este sensibilizată ideia izolării și a indiferenței omului față de semen atunci cînd nu-l leagă de acesta un interes egoist. Versiunea polonă, amplificată cu un complement de imagine : „wszyscy patrzą z ukosa na kogós kto opuścił ich grono i nic już nie moje zmienić *jego* sytuacji w zawodzie i w świecie — od takiego człowieka każdy odwraca obojętnie głowę" (pagina 9), transmite ideea confuz, căci nerealizîndu-se legătura logică între efect și cauză, nu reiese clar de ce oamenii întorc capul cu o crudă nepăsare de la cei ce, siliți de o împrejurare sau alta, părăsesc cercul în care au trăit pînă atunci — nu este deci motivată viziunea mizantropică a eroului cărții. Lunecînd peste alte inadvertențe, unele semnalate și de critica poloneză, n-am fi obiectivi dacă am trece sub tăcere acele pagini izbutite, evident, cele mai multe, traduse cu sensibilitate și acurateță, cărora traducătoarea a reușit să le imprime acea melodie, cadență a frazei, suflul liric caracteristic creației originale, pagini care aduc mărturia unor incontestabile calități ale traducerii.

Antologia *Noce bez snu*, amintită mai înainte, inserează printre alte povestiri, aparținînd scriitorilor : Al. Ivan Ghilea, A. Mihale, Mihu Dragomir, H. Zincă, Sütö Andras, E. Camilar, Pop Simion, Fr. Munteanu, două nuvele de Marin Preda. Traducătoare a povestirii *Friguri*, Olga Wybranowska tinde spre descriptivitate, încarcă fraza cu multe verbe, ajungînd prin aceasta să amplifice gestica personajului, completările sale lăsînd parcă impresia unor indicații regizorale. Rezultă de aici dinamizarea și exteriorizarea eroului, o ușoară modificare a dispoziției temperamentale a acestuia. Preda însă ni-l înfățișează mai curînd interiorizat.

Fraza lui Marin Preda se caracterizează prin suflul lung, de respirație întinsă. Traducătoarea purcede uneori la segmentarea ei aproape supărătoare, așa încît, în locul frazei lungi, într-o permanentă și armonioasă curgere, ne întîmpină o succesiune de propoziții scurte, sugerînd imagini izolate, desfășurate cu repeziciune pe o peliculă dintr-un film vechi. Înlocuirea unui epitet prin altul, necorespunzător semantic, sugerează cîteodată o modificare de viziune, de mentalitate. Într-o suită de propoziții, autorul dezvoltă ideia bivolului *puternic*, de dimensiuni aproape cosmice, care domină peisajul vietnamez (metaforic domină și greutățile pe care le are de întîmpinat țăranul în lupta cu stihia), a animalului protector, purtînd pe spate omul abia vizibil între coarnele sale. Prin înlocuirea epitetului *puternic* cu *monstruos* (din contextul : „Bivolul se opri pe marginea rîului și începu să pască și de jos, de la linia pămîntului, Nang îl văzu proiectat pe cerul senin ca un zeu *puternic*, protector al acestei familii"...) traducătoarea vine cu mentalitatea europeanului, a orășeanului. Receptează imaginea din afară, dintr-un unghi estetic, detașînd-o de contextul istoric, etnografic, cu care se leagă la poporul respec-

tiv. Realizează astfel o distanțare în planul afectiv, ba chiar o inversare de atitudine; accepți animalul numai pentru cel de-al doilea epitet — *ocrotitor* — dar nu și pentru primul, *monstruos*, care-ți repugnă.

Janina Wrzoskowa, autoarea traducerii celei de-a doua nuvele, *Soldatul cel mititel* (p. 227—236), vădește o mai îndelungă familiarizare cu problemele traducerii, reușind să toarne în tiparele limbii sale, cu fidelitate, gîndirea și simțirea autorului. Modificări de sens ca : *zbanghiu* (cu sensul de *zurliu, nebun*) redat prin *odważny* (*curajos*), *binoclu* prin *okulary* (*ochelari*), *salcîmi* prin *wierzby* (*sălcii*), sînt cu totul întîmplătoare și nesemnificative.

Cele cîteva traduceri aduse în discuție — întreprinderi cu rezultate meritorii — reușesc să sugereze lectorului polonez unele din direcțiile principale ale creației lui Marin Preda. O imagine cît de cît unitară și expresivă a romancierului presupune însă și tălmăcirea *Morometilor*; oricît de mari ar fi greutățile pe care le întîmpină.

Despre scriitor, cititorul află cîte ceva din scurtele note care însoțesc traducerile, publicate în manșeta cărții. Mult mai restrînse, ele nu oferă o pătrundere în subtilitățile de creație, sînt doar priviri de la distanță, generalizatoare, cu marcarea unui relief artistic variat și cuprinzător.

Marin Preda este receptat ca un subtil psiholog, interesul cărților sale susținîndu-se prin comentariul interesant, prin dialogul abil, spiritual, prin portretele minunat de expresive, prin savoarea și prospețimea neobișnuită a limbajului, în sfîrșit, prin realismul puternic, de o încordată tensiune dramatică. Reținem ca o abordare mai personală recenzia Danutei Bieńkowska la *Intrusul*, unde se sugerează analogia cu creația scriitorului contemporan polonez Edward Stachura, *Siekierezada*.

Maria Vîrcioroveanu

MARIN PREDA ÎN RUSEȘTE

„Astăzi, cînd lumea este dominată de superputeri militare și nu numai militare, prin ce altceva, dacă nu prin gîndirea filozofică, prin creația literară și artistică, poate să răzbată o țară cum este România" [2], afirma nu de mult Marin Preda.

Preocuparea aproape exclusivă pentru problemele acute ale contemporaneității, încrederea în forța creației artistice, dragostea structurală pentru poporul său, grija pentru om și dorința de a-l înțelege în toată complexitatea lui domină toate scrierile lui Marin Preda. Un ochi ager care privește scrutător și critic tot ce se petrece în jurul lui, surprinde nuanțe, înțelege și transpune atitudini contradictorii. Acțiunea nuvelelor și romanelor sale se desfășoară mai totdeauna într-un timp trăit și cunoscut, perioadă dramatică de tranziție de la o realitate perimată și biruită la una nouă în plină construcție. Lentila microscopului este fixată asupra

[2] Florin Mugur, *Convorbiri cu Marin Preda*, București, 1973, p. 141.

trăirilor, crizelor și transformărilor omului, care, pus, prea brusc, într-un context nou de viață, nu se poate adapta dintr-o dată, căci, spre deosebire de celelalte viețuitoare, la el acomodarea se poate face doar prin intermediul rațiunii. În această încleștare, ne spune Marin Preda prin opera sa, sînt organisme slabe care pier, dar sînt și altele — majoritatea — care se fortifică și înfloresc.

Preocupat și stîrnit de prezent, scriitorul parcă nu mai are timp și nici nu simte nevoia să se ocupe de trecut, sau, mai bine zis, privește în trecut, doar atît cît să poată înțelege mai bine momentul trăit. Arderea intensă în vremea de acum și forța de transmitere a ideii fac ca opera lui să fie interesantă și pentru cititorii străini. În Uniunea Sovietică au fost traduse pînă acum trei din scrierile sale (două nuvele : *Îndrăzneala* și *Ferestre întunecate*, și romanul *Risipitorii*, prima variantă din 1962), într-un interval relativ scurt. Alegerea pare întîmplătoare. Se ridică spontan întrebarea de ce a fost ignorat romanul *Moromeții*, devenit aproape imediat după apariție clasic, și este preferat *Risipitorii* [3], unde centrul de greutate este deplasat în mediul citadin. O ipoteză plauzibilă ar fi aceea că traducătorul a dorit să prezinte ultima carte apărută, deci și ultima ipostază a scriitorului român în perioada respectivă. Prin această observație nu încercăm o evaluare din punct de vedere artistic sau ideatic, ci exprimăm doar regretul că cititorul sovietic este lipsit de posibilitatea unei priviri asupra registrului foarte larg de probleme din scrierile lui Marin Preda. Satul românesc în viziunea lui Marin Preda nu poate fi cunoscut de lectorul sovietic decît prin intermediul nuvelei *Ferestre întunecate* [4] și parțial prin *Îndrăzneala* [5].

Dacă selectarea operelor spre traducere poate fi socotită pînă la un punct arbitrară, ca o compensație parcă iese în evidență valoarea traducerii ca atare. A devenit un lucru cunoscut seriozitatea cu care sovieticii înțeleg să difuzeze cartea străină, atît în literatură, cît și în știință. Traducerea unei cărți înseamnă nu numai corectitudine și spirit de răspundere, ci și respect și dragoste față de stilul și personalitatea autorului transpus în limba rusă. Mai mult decît atît, e de remarcat și un anume curaj în alegerea textelor mai dificile ; e de ajuns să amintim că pînă în 1969 s-au tradus din Mihail Sadoveanu 61 de lucrări.

De același avantaj s-a bucurat și opera lui Marin Preda prin traducerea sa în Uniunea Sovietică. De aceea, comentariul nostru pe marginea transpunerilor în limba rusă nu va conține nimic senzațional, încercînd să demonstreze numai că versiunile rusești sînt un exemplu grăitor de tălmăcire conștiincioasă, de muncă aparent modestă, dar atît de importantă, mai ales azi, cînd literaturi mai puțin cunoscute pe plan mondial prin valoarea lor se cer admise și transmise în circuit universal.

---

[3] Marin Preda, *Расточители* (*Risipitorii*), trad. de D. Spolianskaia, Moscova, 1965 ; după Marin Preda, *Risipitorii*, București, 1962.

[4] Marin Preda, *Слепые окна* (*Ferestre întunecate*), Trad. de M. Malobrodskaia, în volumul *Лето и Вьюга. Рассказы.* (*Vară și viscol. Povestiri*), Moscova, 1968 ; după Marin Preda, *Întîlnirea din pămînturi. Desfășurarea*, București, 1966.

[5] Marin Preda, *Смелость* (*Îndrăzneala*). Trad. de V. Sugoniai, Moscova, 1962 ; după Marin Preda, *Îndrăzneala*, București, 1959.

Deşi cele trei traduceri din Marin Preda au fost elaborate de tălmăcitori diferiţi (*Îndrăzneala* de V. Sugoniai, *Risipitorii* de D. Spolianskaia şi *Ferestre întunecate* de M. Malobrodskaia, ele au, în genere, aceleaşi calităţi şi aceleaşi deficienţe, fapt pentru care vor fi tratate global. Totuşi, trebuie menţionate şi unele diferenţe pe ansamblu : traducerea lui V. Sugoniai se remarcă prin aflarea unor echivalenţe foarte potrivite pentru expresiile populare româneşti şi prin integralitatea textului. Doar din cînd în cînd, atenuează, pudic, cuvintele şi aluziile mai dure. M. Malobrodskaia omite uneori cîte o frază sau cîte un cuvînt, care în textul românesc sînt semnificative şi revelatoare, aflînd cîteodată cu anume dificultate expresia cea mai adecvată. Dar în traducerea *Risipitorilor*, puţinele inadvertenţe de traducere sînt nesemnificative în raport cu întinderea romanului şi cuprinderea unor spaţii sociale atît de largi.

Omisiunile în tălmăcirile ruseşti nu depăşesc niciodată nivelul unei fraze. E puţin şi totuşi eliminarea frazei : „— De ce, vere? şuieră Vasile şi în aceeaşi clipă şueră şi parul în aer" [6], frustrează textul de o semnificaţie : gestul violent al lui Vasile nu este instinctiv, ci conştient. În aceeaşi nuvelă, la interval de două pagini, lipseşte replica lui Dan şi descrierea plastică a modului în care a vorbit : „— N-aveţi nici o grijă, spuse, şi muşchii din jurul gurii îi stricară cuvintele, lungind sau înghesuind vocalele [7]. Cele două trunchieri slăbesc întrucîtva încordarea acţiunii. De asemenea, în romanul *Risipitorii*, omiterea unui singur cuvînt, pus între ghilimele de autor, „cu scuze" din fraza : „venea apoi bărbatul după ea şi o lua acasă « cu scuze »" [8], moaie jocul făţarnic al aşa-zisului soţ iubitor. Cel mai adesea sînt însă eliminate cuvinte izolate, care nu se potrivesc spiritului limbii ruse şi care nu alterează calitatea traducerii.

Frumuseţea şi reuşita adevărată a unei traduceri, în cazul cînd omisiunile sînt nesemnificative, sînt măsurate, credem, prin puterea de a reda în limba străină expresiile populare, idiotismele, proverbele şi zicătorile deci, de a păstra specificul şi culoarea locală a textului. În afara unor expresii cu corespondent identic de genul : „apa trece, pietrele rămîn", sînt unele care au necesitat un efort pentru aflarea lor, căutări soldate de cele mai multe ori cu succese notabile. Expresia „a băgat-o pe mînecă" [9] a fost tradusă prin „сел в лужу" [10] (a da cu băţul în baltă, a o sfecli), sau „era rost de ceva după ceafă" [11] prin „и на орехи заработать можно" [12] (a primi o chelfăneală). Repetiţia „pune-l la muncă lîngă tine, pune-l cît vrei" [13] este transpusă prin expresia „пусть бы заставили работать до седьмого пота" [14] (Pune-l să muncească pînă îl trece a şaptea năduşeală).

---

[6] Marin Preda, *Ferestre întunecate*, în vol. Marin Preda, *Întîlnirea din pămînturi*, *Desfăşurarea*, Bucureşti, 1966, p. 321.

[7] *Ibidem*, p. 323.

[8] Marin Preda, *Risipitorii*, Bucureşti, 1962, p. 7.

[9] Marin Preda, *Îndrăzneala*, Bucureşti, 1959, p. 31.

[10] Marin Preda, *Смелость*, Moscova, 1962, p. 28.

[11] Marin Preda, *op. cit.*, ed. rom., p. 19.

[12] *Ibidem*, ed. rus., p. 17.

[13] Marin Preda, *Ferestre întunecate*, în *op. cit.*, ed. rom., p. 289.

[14] Marin Preda, *Слепые окна*, în *op. cit.*, ed. rus., p. 161.

La fel, sintagmei „petrecere mare" [15] i se dă ca echivalent expresia „пир горой" [16] (chef mare, zaiafet).

Dacă unele sintagme sau repetiţii sînt redate prin expresii consacrate, apar şi unele tălmăciri mai palide ale expresiilor. „Pare numai ochi şi urechi" [17] e tradus prin „выглянул очень внимательно" [18] (priveşte foarte atent). Sau „aşteaptă să se întoarcă roata" [19] are ca echivalent în limba rusă „когда прежние порядки вернутся" [20] (cînd rînduielile de altă dată se vor întoarce). Iar expresia „eşti lămurit buştean" [21] n-a fost înţeleasă deloc şi a fost tradusă prin „ai înţeles bine" [22]. Dar acest caz este unic în toate cele trei traduceri.

Manifestîndu-se o grijă deosebită pentru exprimarea culorii locale, au fost păstrate în traduceri cuvintele româneşti care definesc noţiuni specifice ţării noastre : mămăligă, ţuică etc., însoţite de regulă cu note explicative în subsol. Uneori însă traducătorii au fost siliţi să elimine din text unele cuvinte intraductibile : *nene*, *bă*, *dom'le* sau expresii din argoul ţiganilor : *fă*, *mînca-te-aş* etc. Din această pricină, vorbirea ţiganilor, de exemplu, apare mai puţin plastică în limba rusă.

Tot aşa, greutăţi sporite a ridicat şi tălmăcirea versurilor cu o pronunţată specificitate autohtonă : un fragment din *Sorcova*, cîteva romanţe, versuri populare etc. În majoritatea cazurilor s-a reuşit şi redarea exactă a sensurilor şi transpunerea lor ritmată. De foarte puţine ori sensul a fost modificat, traducătorul negăsind corespondenţele cele mai fericite, la *Sorcova* de exemplu.

Depăşind cu succes dificultăţile textului românesc, dovedind o bună cunoaştere a spiritului limbii, aplecîndu-se cu multă grijă şi răbdare asupra fragmentelor mai greu de redat expresiv în ruseşte, cei trei traducători au oferit cititorului sovietic o tălmăcire corectă şi talentată şi, totodată, cuvîntul şi gîndul unui scriitor care ne reprezintă. Ei au concretizat în practică o afirmaţie şi, în acelaşi timp, o năzuinţă a lui Marin Preda : „Printr-o lucrare artistică îndelungată, căreia unii îi consacră toată cariera lor, un scriitor poate să străbată deceniile, secolele şi să ajungă în conştiinţa cititorului străin" [23]. Şi dacă începutul a fost făcut, şi încă bine, e, desigur, de aşteptat ca în curînd să fim martorii unor noi traduceri în limba rusă din opera unui scriitor de valoare, în plină efervescenţă de creaţie, ale cărui cărţi le aşteptăm cu interes şi emoţie.

Ana-Maria Brezuleanu

---

[15] Marin Preda, *Risipitorii*, ed. rom., p. 27.
[16] *Ibidem*, ed. rus., p. 26.
[17] *Ibidem*, ed. rom., p. 79.
[18] *Ibidem*, ed. rus., p. 73.
[19] Marin Preda, *Ferestre întunecate*, ed. rom., p. 280.
[20] *Ibidem*, ed. rus., p. 162.
[21] Marin Preda, *Îndrăzneala*, ed. rom., p. 38.
[22] *Ibidem*, ed. rus., p. 38.
[23] Florin Mugur, *op. cit.*, p. 139.

MARIN PREDA ÎN UCRAINEANĂ

Dintre scrierile lui Marin Preda au fost traduse în limba ucraineană romanele *Moromeții* [24] și *Risipitorii* [25]. Traducerea *Moromeților*, realizată de V. Pianov și M. Gresianu, ni se pare, o spunem de la început, izbutită.

Moromeții este un roman dificil de tradus, deoarece cuprinde un foarte bogat material faptic, multe referiri la situația politică și economică a României antebelice și, pe de altă parte, este scris într-o limbă bogată și suculentă, cu foarte multe expresii idiomatice. În ce privește primul aspect, versiunea este aproape impecabilă. La subsolul paginilor vom găsi o sumedenie de referiri minuțioase la oameni de stat, evenimente politice și la realități economice, traducătorii căutînd să explice pînă și cele mai mici amănunte legate de specificul țării și al epocii. Astfel vom găsi explicate cuvinte ca : ciorbă, țuică, căruță, dulamă, valea morii, porecla Guica, cuvîntul horă, rată, CAM, călușari, Obor, vom găsi lămuriri în legătură cu partidul național țărănesc, cu Mihalache, Duca, Brătienii, Iorga, Banca Marmorosch Blank etc., cu organele de presă ale diverselor partide, cu reforma agrară din 1924 și răscoala țărănească din 1907 — toate atestînd o informație foarte exactă.

În ce privește cel de-al doilea aspect, limba romanului (atît planul autorului cît și cel al personajelor), este redată cu mare precizie. Inadvertențe semantice se întîlnesc foarte rar, legate de unele subtilități privind psihologia personajelor, Catrina, de exemplu. Traducătorii nu au sesizat logica comportării ei ca femeie bisericoasă și au tradus fraza : „Catrina aprindea tămîie în casă, dar pufnea și în rîs" (ed. 1955, p. 67) prin „Catrina aprindea tămîie în casă și rîdea".

Însă în ciuda exactității versiunii în latura corespondențelor semantice, ea ridică o problemă de principiu. Limba tălmăcirii este foarte corectă, literară. Arareori traducătorul își îngăduie să redea cuvintele mai aspre ce se întîlnesc în original. De obicei numai le sugerează prin suspensie, fără a căuta echivalente adecvate pentru coloritul regional și țărănesc al limbii personajelor. O replică suculentă, ca acea a lui Cocoșilă privitoare la principele Mihai : „ăla micu are lotul lui de la mă-sa" (p. 129) este redată foarte elegant prin „mititelul are lotul de la mama lui" (p. 94). De asemenea, varietatea extraordinară a adresărilor caracteristică limbajului muntenesc : alde, ga, leică, nene etc. apare adesea sărăcită prin forța lucrurilor. În astfel de situații ar fi poate mai indicat să se elaboreze un anumit stil al traducerii, căutîndu-se echivalențe ucrainene în limbajul popular, întrucît, pe de o parte, apelarea la regionalisme ar fi riscantă, iar pe de altă parte, formele literare temperează mult bogăția nuanțelor. Rămîne deci să constatăm că traducerea *Moromeților*

---

[24] Marin Preda, *Сімя Морометів* (*Moromeții*). Trad. de V. Pianov și M. Gresianu, Kiev, 1959.

[25] Marin Preda, *Марнотратці* (*Risipitorii*), Trad. de I. Kușnirik, Kiev, 1967.

este o traducere conștiincioasă, corectă, dar cu unele posibilități de îmbunătățire în registrul lexical. Conversația dintre personaje e atît de elevată, încît nu există în versiunea ucraineană nici măcar un singur cuvînt stîlcit, deși în original ele apar din abundență pentru a marca diferențe specifice între personaje.

În tălmăcirea romanului *Risipitorii*, apărută în 1967, vom găsi unele deficiențe în sesizarea subtilităților psihologice, mai ales, ale romanului lui Marin Preda. Un astfel de exemplu întîlnim chiar de la prima frază a traducerii. Preda subliniază că „Petre Sterian nu avu atunci sentimentul predestinării" și se gîndea numai că a făcut o partidă bună. Iar traducătorul afirmă din contra că Petre Sterian „nu a avut nici o îndoială că Rodica i-a fost predestinată de soartă, fiindcă chiar a doua zi povesti despre acest eveniment altora". Avînd în vedere că ideea destinului are o mare pondere în subtextul romanului, o asemenea incongruență nu este chiar lipsită de importanță. O discuție de asemenea esențială pentru înțelegerea mesajului operei, discuția decisivă dintre doctorul Munteanu și doctorul Sîrbu, a fost prescurtată de traducător, iar ce s-a păstrat prezintă pe alocuri unele nepotriviri de sens. Astfel, „să pună slăbiciunea stăpînire pe mine" e tradus prin „ca să slăbesc". „Actele tale nu găsesc în mine un laborator care să le prelucreze și să le dea strălucirea și prețul de mai înainte" s-a tradus prin „eu am încetat să fiu pentru tine un laborator care prelucrează proiectele tale, le adaugă strălucire și preț, ca înainte. Acest laborator mai funcționează, dar pentru alții". Reiese cu totul altceva, mai ales că fraza următoare e omisă, așa că Sîrbu nu e acela care găsește o justificare pentru tot ce face prietenul său și în general privește cu îngăduință și naivitate faptele oamenilor, ci pur și simplu un om care a făurit gloria lui Munteanu, ducînd pînă la capăt ideile acestuia. Rămîne de văzut dacă această ideie apare în vreo altă ediție a romanului, dar în cea indicată ca bază a tălmăcirii nu apare. Dealtfel singura frază omisă în traducere e cea amintită mai sus, așa că nu e vorba de o practică generală. Păcat însă că intervenția traducătorului s-a făcut la un pasaj important.

În afară de aceste pasaje însă, în general, traducerea e bună, limba este curgătoare, se citește ușor și romanul își păstrează interesul și în traducere. Faptul merită subliniat, căci narațiunea lui Preda, folosirea largă a stilului indirect liber, este totuși o tehnică destul de puțin folosită în proza ucraineană din ultimele decenii, aparînd mai mult la scriitorii din noua generație, așa că traducătorul a avut unele greutăți în a păstra în versiunea ucraineană cursivitatea expunerii din original, trecerile neobservate de la planul autorului la cel al personajului. Această particularitate a romanului este subliniată și în postfața semnată de Mykola Ihnatenko : „Cuvîntul autorului aproape că nu există în roman, toate acțiunile sînt puse în gura personajului" (p. 372). Trebuie dealtfel remarcat că această postfață, care cuprinde o scurtă caracterizare a creației lui Preda în general și un comentariu detailat al problematicii romanului (se și intitulează „Marin Preda"), se distinge prin acurațețe în redarea conținutului de idei al romanului. Firește, nu puteau fi relevate toate implicațiile cărții, însă se arată just care dintre personajele romanului sînt considerate drept risipitori, distingîndu-se două categorii : activi (Munteanu, Gabi) și pasivi (Sîrbu și Petre Sterian). Autorul susține apoi

că particularitatea stilului lui Marin Preda este „analiza multilaterală a complexelor sufleteşti ale personajului, cercetarea cauzei primare a fiecărei mişcări a eroului" (p. 372). „În general, romanul lui Preda nu se pierde în mărunţişuri, vom găsi aici hrană şi pentru minte şi pentru suflet" (p. 374) — remarcă autorul postfeţei şi încheie : „Romanul *Risipitorii* îşi va găsi fără îndoială cititorul său în Republica noastră, fiindcă atinge probleme care îl preocupă pe fiecare om care caută să pătrundă transformările spirituale ale timpului nostru" (p. 375).

Reîntorcîndu-ne la tălmăcirea lui Ivan Kuşnirik, ţinem să subliniem că dacă ea prezintă unele deficienţe pe planul redării anumitor momente psihologice din roman, prezintă în schimb, dealtfel ca şi tălmăcirea ucraineană a *Moromeţilor*, calitatea redării precise a aspectelor sociale şi politice oglindite în opera lui Marin Preda ; tot ce priveşte istoria ţării noastre este redat impecabil, la fel şi instituţiile sociale din ţara noastră, particularităţile locale etc. Aparatul explicativ este şi aici bogat şi singura scăpare pe care am remarcat-o este că traducătorul consideră Lipscanii drept un cartier mărginaş al Bucureştilor (p. 133). Probabil că el nu a avut posibilitatea să viziteze capitala ţării noastre, ceea ce remarcăm cu regret.

Magdalena Laszlo Kuţiuk

MOROMEŢII DE MARIN PREDA ÎN LIMBA BULGARĂ

Romanul *Moromeţii*, vol. I, de Marin Preda a fost publicat în limba bulgară în anul 1957 de editura „Narodna Kultura", după ediţia apărută la Bucureşti în Editura de stat pentru literatură şi artă, în anul 1955. Realizatorii variantei bulgare sînt Ghergana Stratieva şi Toma Hristov. Prima este traducătoare de prestigiu a literaturii române în limba bulgară, tălmăcind creaţii de valoare ale unor scriitori români ca : Ion Creangă, Ion Luca Caragiale, Liviu Rebreanu, Mihail Sadoveanu şi alţii. Împreună cu poetul bulgar Iordan Stratiev, au realizat o serie de traduceri şi din lirica noastră, de exemplu din Tudor Arghezi, Mihail Eminescu şi alţii. Ambii ştiu bine româneşte, deoarece au trăit mulţi ani la noi în ţară. Ghergana Stratieva şi-a făcut studiile universitare la Bucureşti, absolvind Facultatea de filologie. Prin traducerile sale face un real serviciu culturii româneşti ; popularizează cele mai autentice valori literare, străduindu-se să le îmbrace într-o formă artistică adecvată.

Aceste cîteva date despre persoana traducătoarei ne elucidează unele aspecte ale traducerii romanului *Moromeţii* de Marin Preda. Romanul lui Marin Preda este dificil de tradus, din pricina stilului bogat în metafore, foarte nuanţat, un anumit ritm al frazei şi o muzicalitate specifică, realizată printr-o serie de sintagme, deseori intraductibile, un limbaj plastic, ce-i dă o anumită culoare locală. Eroii capătă contururi dense, proeminente, nu atît prin prezentarea ce le-o face autorul (aceasta fiind deseori laconică şi sporadică), cît prin modul lor de a se comporta, prin relaţiile create, dar mai ales prin limbajul atît de individualizat al fiecăruia dintre ei. Aceste particularităţi sînt redate, în general, cu fidelitate în limba bulgară, ceea ce atestă o cunoaştere temeinică şi subtilă nu numai a

limbii române, ci și a atmosferei satului românesc, a modului de viață a țăranului nostru, a felului lui de a se exprima plastic și caustic, dîrz și hotărît, cu o sobrietate ce impune, sau, în momente de tensiune sufletească, printr-un laconism plin de înțeles, însoțit de gesturi care îi completează gîndul. Acestea, echivalate cu măestrie de traducător, fac ca fraza în limba bulgară din romanul lui Marin Preda să fie fluidă, dinamică, bogată în expresii și să redea cu exactitate conținutul de idei; mai mult, traducătorii s-au străduit să atingă și nivelul de artisticitate al formei originalului.

Pentru a contura cititorului bulgar o imagine cît mai clară a realității românești, traducătorii dau în subsolul paginii note explicative referitoare la: personalități istorice — Ștefan cel Mare, Matei Basarab; partide politice — țărăniștii; personalități politice: Averescu, Duca și alții; ban — ca unitate monetară; boier — ca reprezentant al unei grupe sociale; nume de bănci străine aflate atunci la noi, nume de ziare și reviste ale timpului și o serie de alte noțiuni specifice realităților românești. Dar, din acest punct de vedere, semnalăm și unele scăpări care afectează întrucîtva înțelegerea deplină a unor noțiuni: astfel, pentru măsurarea pămîntului se folosește termenul românesc *pogon*, fără să-l explice și, mai ales, fără să-l raporteze la o unitate de măsură apropiată bulgară; același lucru se poate spune și despre cuvîntul *dublă* (o dublă de grîu), folosit exact în forma sa românească; în limba bulgară el nu poate fi perceput ca unitate de măsurat cereale, căci pentru cititorul bulgar *dublă* înseamnă o specie de pasăre sălbatică, căutată de vînători. În context, cuvîntul românesc *dublă* rămîne suspendat, fără a se putea crea o imagine clară a cantității de cereale pe care o reprezintă *dubla*.

Toponimele, ca și numele proprii, sînt păstrate și redate grafic cu particularitățile fonetice ale limbii române. Deci nu se observă o tendință de bulgarizare, de adaptare sau localizare a acestora. Dar și aici observăm excepții: astfel toponimicul *Valea Morii* este tradus în limba bulgară cu aceiași valoare semantică. Poate datorită faptului că însuși autorul spune că „nu știe de ce" se numea astfel, deci era necesar să se cunoască de către cititorul bulgar valoarea semantică. Dacă aici se poate explica într-un fel, rămîne neclar faptul că traducătorii au găsit oportun să redea numele propriu *Guica* prin *Kvicialoto*, nume cu nuanță pejorativă, avînd sensul de *Guițilă*.

Există și un alt aspect: Marin Preda folosește în romanul său o serie de sintagme aproape intraductibile ca: *se crapă de ziuă*, *cu noaptea în cap*, *și-a luat lumea în cap*, *nebăgat de seamă*, sau cuvinte de tipul: *dosădit*, *bulumac*, *mocancă*, *mocîrțani* și altele. Sînt foarte rare cazurile cînd aceste sintagme și cuvinte dificile sînt eliminate din traducere; de obicei, dacă ele nu pot fi redate *ad-literam*, li se caută un sens apropiat, sînt traduse prin perifrază sau prin sinonime; totdeauna se observă grija de a nu se pierde prin absența lor coloratura stilistică din original. Iată cîteva exemple: *nebăgat în seamă* este tradus prin *neobservat*, *s-a sculat cu noaptea în cap — s-a sculat cu zorile negre*, *dosădit — botos*, în schimb *mocancă* nu se traduce deloc, căci pentru cititorul bulgar rămîne fără nici o rezonanță.

De asemenea, evidențiem acuratețea cu care s-au tradus cele cîteva fragmente de poezie populară întîlnite în romanul *Moromeții*. Nu numai

conținutul de idei s-a păstrat, ci și imaginile artistice și forma versului popular.

Arhitectura casei țăranului român își are specificul ei care o deosebește de cea a bulgarului. Astfel *prispă* este o noțiune necunoscută celui din urmă, căci nu intră în componența arhitectonică a casei lor. Traducătorii nu explică această noțiune în subsol și, aflîndu-se în dilemă, o redau prin : cerdac, pridvor, tindă, coridor. Dar prin acest cuvinte se creează alte imagini și se pierde tabloul descris în original. Poate aici traducătorii trebuiau să dea dovadă de mai multă perspicacitate și inventivitate.

Pentru ei a constituit o problemă dificilă și redarea onomasticului românesc *Dumitru lui Nae*. Neavînd forme cazuale prin care să indice apartenența sau posesia, au bulgarizat acest onomastic prin *Dumitru Naevia* — pierzîndu-se astfel culoarea locală. Poate era mai oportun să-l fi lăsat în forma sa românească.

Observațiile de mai sus ocupă un rol secundar în ansamblul traducerii. Dominantă rămîne impresia că varianta bulgară are certe calități: în ea este redat fidel și cu claritate întregul conținut de idei turnat într-o formă artistică ce poate rivaliza, într-o măsură, cu originalul. Poate o nouă traducere, după ultima ediție a romanului, ar contribui și mai mult la popularizarea operei lui Marin Preda în Republica Populară Bulgaria.

Laura Baz-Fotiade

MOROMEȚII LUI MARIN PREDA ÎN LIMBA SLOVACĂ*

Apariția în limba slovacă a romanului *Morometii* a constituit un meritoriu act de cultură. Date fiind problemele de ordin stilistic și particularitățile narațiunii, traducătoarea cărții și-a asumat o sarcină de mare răspundere artistică. Dificultatea transpunerii într-o altă limbă a romanului lui Marin Preda constă în primul rînd în faptul că personajele folosesc un bagaj lexical neobișnuit de bogat, jocuri de cuvinte, anecdote, porecle etc. Versiunea slovacă s-a străduit să respecte construcția dialogului, succesiunea și structura replicilor. Semnificativă este în această privință scena în care Moromete explică soției și ficelor sale primejdia ce-i așteaptă din partea agentului fiscal. Există aici o consecuție a replicilor, care în traducere a fost redată cu mare măiestrie. În plus, traducătoarea a sesizat folosirea abundentă a formelor verbale la persoana a III-a sau la forma negativă, forme prin care se subliniază intenția personajului de a amplifica importanța faptelor sau (în cazul verbelor negative) de a nu fi de acord cu interlocutoarele sale. De pildă :

„Vec sa má totiž tak..." („Chestiunea stă..."); „To teda nie je problém !" („Nu e problema"); „Ani to, že sme toho leta ostali bez oviec" („Și nici că am rămas vara asta fără oi").

Evident, nu trebuie trecută cu vederea nici traducerea acelor pasaje cu caracter narativ și, în special, a fluxului reflexiv, mai amplu în partea

* Marin Preda, *Rodina Morometeovcov*. Trad. de Alica Sabová, Bratislava, 1959.

a doua a romanului, în care Moromete, meditînd asupra noilor împrejurări, „monologhează". De exemplu :

„...aké nest'astie, ó, aká to hrozná vec, aká strašná príhoda, aký hanebný koniec !" („Vai ce nenorocire, o, ce lucru groaznic, ce înspăimîntătoare întîmplare ; ce prăbușire rușinoasă !").

Desigur că traducerea unui roman într-o altă limbă poate fi discutată sub multiple aspecte. Concluziile trebuie însă să ducă în final la constatarea dacă transpunerea este sau nu reușită. Putem aprecia ca demn de laudă efortul traducătoarei Alica Sabová.

Prin versiunea slovacă a romanului *Morometii*, cititorii din țara prietenă au luat cunoștință de un scriitor de seamă al literaturii române contemporane.

Opțiunea editurii pentru tălmăcirea anume a *Morometilor* este conținută și explicată, într-un fel, în observațiile succinte de pe clapele supracopertei. Dintre aprecierile analitice menționate, remarcăm afirmația prin mijlocirea căreia romanul lui Marin Preda este pus alături de tetralogia cîmpenească *Țăranii*, aparținînd scriitorului polonez Reymont. În acest sens, cartea lui Marin Preda, istorie vie a transformărilor care au survenit în realitățile rurale de la noi în anii 1930—1940, în psihologia țărănească din acest răstimp, contribuie substanțial, împreună cu celelalte cărți traduse în limba slovacă, la popularizarea culturii românești peste hotare.

Gheorghe Călin

*ION LĂZĂRESCU**)

UN VECHI CAIET DE CULTURĂ ŞI LITERATURĂ POPULARĂ

Adunînd vestigii de cultură populară, în special din regiunea mea natală, Orăştie, am intrat în posesiunea unui caiet-almanah din prima jumătate a secolului al XIX-lea, în care sînt trecute numeroase elemente de cultură populară tradiţională, unele naive, cînd e vorba de credinţe, altele însă cu un temei secular de experienţă şi practică, cînd se dau sfaturi de medicină populară, de pregătirea reţetelor, de meteorologie populară etc.

Am cercetat acest caiet în comparaţie cu alte materiale de acelaşi fel, am încercat să stabilesc autorul în persoana lui Ion Zugravul din Romos (1803—1852), din familia Opruşanilor, cu înclinări, din tată în fiu, spre carte (au adunat o frumoasă bibliotecă) şi spre pictură murală sau pe sticlă. De asemenea, am descifrat şi transcris textul chirilic şi am alcătuit un studiu introductiv, cu amănunte în problema autorului şi comentarii la conţinutul caietului-almanah, în nădejdea publicării lui. Dau aici cîteva fragmente mai importante din lucrare, introducînd astfel în circulaţie măcar o parte din conţinutul caietului studiat de mine, care în principal cuprinde *Doftorii şi meşteşuguri medicale* şi *Îndreptări casnice* (Zodiacul). Străvechile „doftorii şi meşteşuguri" de felul celor cuprinse în textul caietului de faţă constituie astăzi raritaţi în istoria farmacopeei populare.

Lectura lor ne oferă o imagine grăitoare a nivelului cunoştinţelor înaintaşilor în domeniul delicat al farmacopeei populare. Ele constituie un admirabil material de folclor medical românesc, dintr-un moment care reprezintă un punct critic, de cotitură în istoria medicinii noastre de la jumătatea secolului al XVIII-lea, cînd medicina ştiinţifică se desprinde cu paşi din ce în ce mai repezi de cea populară, empirică, alungă superstiţia şi practicile dăunătoare, pentru a reţine din ea doar simburile raţional pe care se va clădi, cu greu dar sigur, adevărata ştiinţă medicală din zilele noastre.

„Meşteşugurile doftoreşti" ale lui Ion Zugravul din Romos sînt curăţite de superstiţia vrăjitoriilor şi de descîntece obişnuite în tradiţia orală locală, dar reţin totuşi, pe alocurea, cuvîntul magic religios ca un remediu împotriva hemoragiilor şi altor boli grave. Distanţa însă dintre meşteşugurile doftoriceşti ale lui Ion Zugravul şi folclorul medical oral din zona Orăştie,

---

*) Ion Lăzărescu, originar din comuna Orăştioara de Sus, judeţul Hunedoara, este un autodidact cu pasiune pentru folclor şi pentru descoperirea şi achiziţionarea de texte vechi, manuscrise şi tipărituri, cărţi populare de tipul *Alexandriei*, *Istoria lui Sofronim*, *şi a Harietei cei frumoase*, *Istoria despre Arghir cel frumos şi despre Elena cea frumoasă*, *Viaţa lui Bertoldo* etc. Dar nu culegerea de folclor sau achiziţionarea de texte vechi este lucrul izbitor, ci însuşirea instrumentelor de cercetare, descifrarea cu uşurinţă şi exactitate a paleografiei chirilice grea şi ştearsă de vreme, cunoaşterea lucrărilor de specialitate, precum studii ale lui B. P. Hasdeu, N. Cartojan, N. Drăganu, I. C. Cazan (despre textele populare medicale), M. Tomescu (despre calendare) etc., fiind în măsură să facă aprecieri judicioase, să urmărească un fapt de cultură populară în adîncime şi să-l lumineze, ca un specialist. Lucrarea lui: *Caietul — almanah al lui Ion Zugravul din Romos* (*1803 — 1856*), realizată cu trudă şi grijă, întrebuinţînd tabele şi pagini-facsimile ale manuscrisului vechi, care reprezintă un compositum de cultură al vremii sau vreurilor, este dovada omului cu dragoste de carte, urcat pînă la cîmpul ştiinţei. Atari materiale nu numai că stau îngropate, dar se pierd şi se distrug progresiv, fiindcă nu oricine le înţelege rostul şi valoarea. Personal, am descoperit la sate tipărituri valoroase necunoscute autorilor *Bibliografiei româneşti vechi*, dar am constatat că altele fuseseră aruncate, imediat după ultimul război. În atari, situaţii, cei ca Ion Lăzărescu (cunosc şi alte nume din alte judeţe) trebuie căutaţi şi ajutaţi în întreprinderea lor nobilă (I. C. Chiţimia).

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4, p. 585-586, Bucureşti, 1976.

unde a trăit şi creat acest autor, este totuşi evidentă. În tradiţia orală, bolile nu puteau proveni decît din vrăji, deochi sau din pedeapsa lui Dumnezeu. În caietul-almanah nu se pune această problemă şi remediile propuse denotă o atitudine mai obiectivă faţă de cauzele îmbolnăvirilor. Aşa, de pildă, făină rasă de pe corn de cerb (Cornus cervi), recomandată într-o reţetă, era folosită şi în medicina ştiinţifică, fiind recomandată chiar şi în problemele de farmacopee. Ulterior însă s-a renunţat la ea[1].

Sub titlul „Îndreptări casnice", autorul caietului a înregistrat foarte pe scurt un veritabil zodiac pe luni, din care se poate vedea cum se face legătură între starea vremii din anumite zile, cu o prognoză, asupra a ceea ce se va întîmpla mai tîrziu. Uneori se arată şi caracterul, precum şi soarta omului care se naşte într-o anumită zodie sau alta. Textul are corespondenţă cu capitolul „Spunere de căsnicii" din Calendarul lui Şoanu pe anul 1733, Braşov, 1732, dar e mult mai prescurtat.

Caietul lui Ion Zugravul conţine şi cîteva însemnări istorice şi meteorologice. Iată cîteva :

„Într-o miercuri s-a pus omăt. Ian. 1851 (p. 104)".

„În anul 1836 a fost stăpînitori anului Venus. Acesta an au fost cu mare năcazi, tînguire şi jele, că din luna lui mai, ziua dintîi, au prins a cură zăpada, aşa pîn la genunchi de mare. De aci înainte au fost tot vînt mare şi rece şi aşa de mare de descoperea casăle".

„În şase zile a lui iulie 1836 au murit doi oameni... Întru acest s-au arătat la răsărit o cometă care arătase această înfricoşată mare boală..."

„În anul 1843 au fost stăpînitori anului Venus. Acest an au fost cu mare nevoie. Din luna lui martie în 1 zi s-au arătat spre apus o cometă : stea cu coadă, şi coada era ca un capăt de pînză întinsă de la apus spre răsărit ; şi ţinură o lună pîn în sfîrşit. Februarie au fost aşa de cald şi uscat cît ieşiră toate plugurile afară. Iară iarna au fost foarte uşoară şi fără zăpadă. În luna lui mai au fost un vînt aşa de mare cît au descoperit şi rupt case şi multe grajduri şi şuri. Minteni întru a treia zi fu seara aşa o mare ruptoare de apă, cît au mînat şi mutat case, şuri şi grajduri.

Azi, în locul bunzarilor de mai, au venit nişte muşte negre în trup, aripi şi în picioare foarte lungi. Aceşti muşti se cheamă eghipteneşti." (p. 105—106).

„În anul 1851 în 23 zile fu mare vifor de vînt întru atîta cît multe case răsturnară şi încă şi doi oameni au omorît şi mare ploaie de grindină, aşa cît tot grîul s-au bătut în pămînt frig şi omăt, chiciură. Grîul crescu pe cîmp. De aci şi fînul l-a molit şi de tot stricat şi lipsă mare de fîn" (p. 107).

---

[1] Em. Gheorghiu, *Pagini din istoria farmaciei*, Bucureşti, Ed. medicală, 1963, p. 16.

NICOLAE VĂTĂMANU

DIN NOU DESPRE STUDIILE MUZICALE ALE LUI NICOLAE FILIMON

Competența profesională a muzicologului și flautistului Nicolae Filimon a avut ca fundament o pregătire căpătată într-o școală de muzică. Acest adevăr l-a afirmat cu autoritate G. Călinescu [1], pornind de la însăși mărturia lui Filimon cuprinsă într-un răspuns polemic, în care amintea adversarului său, violonistul P. Gh. Nițescu, că și el cunoștea acea școală și că o aprecia. Filimon mai spunea că la cunoștințele căpătate în școală se adăugase „experiența ce ne-ați văzut făcînd pe băncile orhestrei de la Teatrul italian".

Reamintim că Filimon fusese corist și apoi flautist în orchestra teatrului italian vreme de 12 ani. După care, în 1845, a devenit cronicarul muzical, de o deosebită competență, așa cum se știe. Filimon numea, în răspunsul său, instituția în care învățase, „modesta școală de la București".

Care era acea școală, cum se numea, unde funcționa și ce profil avea, iată întrebările la care am încercat să răspundem într-un mic studiu, bazat și pe cercetări de arhivă [2]. Am arătat că era vorba de „Horul vocal", înființat în 1836 de ieromonahul rus Visarion, că formația a mai purtat ulterior și alte nume, precum „Horul trupei vocale", „Horul cîntăreților ștabului" și „Așezămîntul horal".

Aflat timp de aproape treizeci de ani sub conducerea aceluiași Visarion, corul a cîntat mai întîi la bisericuța Sf. Ionică-Moldoveni, un fel de paraclis al palatului domnesc de pe Podul Mogoșoaiei și, din 1844, la biserica Curtea Veche. Filimon a urmat, cu multă probabilitate, cursurile școlii acestui cor, din 1837 și pînă în 1842, cînd se lăuda în scris, pe o carte de ritual, că devenise „cîntăreț absolut", adică absolvent [3]. Din 1841, școala căpătase un caracter militar, corul fiind considerat ca o formație muzicală a ștabului armatei.

Cercetările noastre neputînd duce la dobîndirea certitudinii documentare a apartenenței lui Filimon la acea școală (în parte și datorită faptului că cele mai vechi dosare începeau din 1836 [4]), concluziile la care ajunsesem au fost acceptate cu oarecare reținere, vorbindu-se de „argumente mai mult sau mai puțin convingătoare" [5]. Dacă acum revenim asupra studiilor muzicale ale lui Nicolae Filimon, o facem pentru a aduce în discuție o nouă contribuție, care, după cum se va vedea, nu este lipsită de importanță.

Este vorba de un istoric al acestei înjghebări corale, apărut sub titlul „Schoala de musică din Bucureşci (desființat /sic !/ prin ordin ministerial). Autoarea este Constanța Dunca (Camille d'Alb), iar articolul a apărut în revista sa, pe care o scria în întregime [6]. Constanța Dunca, luptătoare utopică pentru cultura fetelor, pare să fi avut un rol în întemeierea școlii de muzică, așa cum reiese din istoricul acesteia. După această scurtă introducere, menită să arate că problema o interesa de aproape, ea arată că: „La înființarea sa, în 1855, subt Ghica domn, școala n-avea altă destinație decît formarea de coruri pentru serviciul divin.

---

[1] G. Călinescu, *Nicolae Filimon*, București, 1959, p. 131—132, răspuns violonistului Nițescu, în „Dîmbovița", VI (1865), nr. 84.

[2] N. Vătămanu, *Cîteva știri cu privire la Nicolae Filimon*, în „Viața românească", XII (1965), nr. 11, p. 115—119.

[3] N. Filimon — *Nuvele*. Cu „Amintiri și însemnări despre Nicolae Filimon" de G. Negulescu-Batiște și N. Vătămanu, București, 1942, p. 57, nr. 32—33.

[4] În dosarele cercetate, între militarii aduși la corul ștabului era și un Nicolae Filimon, ... dar din Mehedinți!

[5] *Istoria literaturii române*, II, București, 1968, p. 645, capitol de T. Vîrgolici.

[6] „Amicul familiei, — Jurnal pentru toți", I (1863), nr. 5 — 6 (15 mai — 1 iunie), p. 54—55.

Rev. ist. teorie lit., tom 25, nr. 4, p. 587-588, București, 1976.

Prin o bizară idee însă, ea fu atașată și supusă la ordinea militară". Așa cum am arătat și noi, Alexandru vodă Ghica îl găsise pe ieromonahul Visarion la Silistra, conducînd un cor bisericesc. Plăcîndu-i ceea ce realizase, l-a adus la București. Între timp însă, se dezvolta și mica armată a țării, căreia domnitorul a vrut să-i dea o formație muzicală. În acest scop a trecut școala în cadrele ștabului militar, păstrîndu-l pe Visarion, cu gradul de căpitan, director al „bantei" corale, dar adăugînd, în paralel, și o „bantă" instrumentală, pusă sub conducerea capelmaistrului Ludwig Wiest, din anul 1842 [7]. În istoricul său, Constanța Dunca confirmă datele de arhivă comunicate de noi. În continuare ea scrie: „Zece ani rămase Visarion în acea stare", uitînd însă a menționa și prezența lui Wiest la școala militară de muzică. Schimbarea a avut și o parte bună, afirmă autoarea, prin faptul că programul de studii a fost lărgit, introducîndu-se pe lîngă clasele de muzică vocală predată de Onescu și Levisky și cursuri de științe. Printre elevii acestei școli sînt indicați Tomescu, Ionescu, Nicopole, Petrescu, Cernescu, Stroe și alții. Școala căpăta în noua sa formă un caracter mai general. Dar cel mai important lucru pe care-l aflăm din istoricul Constanței Dunca este că unul dintre elevii pregătiți în aceste condiții, anume Grigore Manciu, a fost numit în 1849 director și profesor în locul lui Leviski.

În ce privește activitatea școlii, Constanța Dunca ne informează că: „Muzica instrumentală fu cultivată în primii ani, însă foarte puțin, și în 1856 fu abandonată cu desăvîrșire". Autoarea mai dă un număr de date interesante, între care și aceea că foștii elevi deveneau profesori ai școlii. Director continua a fi în 1856 același Grigore Manciu, profesorul de muzică vocală, iar școala, revenită la mitropolie, fusese anexată seminarului. Din cele relatate aci de noi, sumar, urmează a fi reținute două lucruri. Mai întîi faptul că Nicolae Filimon putuse fi elev doar în primii ani, sub conducerea lui Visarion, și poate, din 1842, cînd ajunsese „cîntăreț (bisericesc) absolut" va fi fost și elevul lui I. Wiest, la „banta" instrumentală. Aci va fi putut învăța să cînte la flaut de la Franz Ferlendis, cîndva profesor de flaut la Școala de muzică a faimoasei Societăți Filarmonice. Pe acest Ferlandis îl cerea, de astă dată ca profesor de vioară, în 1845, capelmaistrul Wiest. În al doilea rînd, vom reține că elevii absolvenți treceau pe locuri de profesori. Este foarte probabil că și Filimon a devenit profesor de muzică vocală, după 1842, în care calitate l-a putut avea elev pe Grigore Manciu. Putem crede că acest Grigore Manciu, director al școlii în 1849 și aflat în această calitate și în 1856, fusese „micul Grigore", fostul său elev, care auzind că Filimon a poposit în 1858 la Budapesta, i-a ieșit înainte ca să-l salute [8].

Trebuie să semnalăm aici și o nepotrivire de date, fiindcă Constanța Dunca afirma în 1863, cînd scria „istoricul" că Grigore Manciu mai fusese încă director al școlii de muzică pînă în 1856, în timp ce Filimon spune că „micul Grigore" schimbase din 1850, „condeiul pe tirizii", făcîndu-se din profesor, negustor în capitala Ungariei. Nu dăm însă o importanță deosebită acestei neconcordanțe, probabil o greșeală de tipar sau *lapsus calami*. Asemenea regretabile încurcături s-au mai întîmplat și, ca să nu părăsim terenul, vom menționa una, caracteristică. Astfel, referindu-se la necrologul lui Nicolae Filimon apărut în „Trompeta Carpaților", G. Călinescu citează elogiul; „orice artist venea în țeară tremura înaintea criteriului său" [9]. La alt reputat istoric literar, fraza apare însă sub forma: „tremura înaintea *anteriului* său" ! (subl.n.). Din păcate însă N. Filimon nu afirmă nicăieri că „micul Grigore" purta numele de familie Manciu. După noi este probabilă identitatea „micul Grigore" — Manciu, dar ea nu este încă cert demonstrată. Nădăjduim că descoperiri ulterioare vor înlătura și această ultimă obiecție din șirul datelor asupra carierei muzicale a lui Nicolae Filimon. Pînă atunci constatăm că „istoricul" Constanței Dunca confirmă unele dintre cele știute și aduce elemente noi [10], între care relativa certitudine că Filimon a fost profesor al „modestei școli de muzică" din București.

---

[7] N. Vătămanu, *op. cit.*, p. 119.

[8] N. M. Philemon, *Excursiuni în Germania meridională* (1858), I, ediție revăzută de autor, București, 1860, p. 52; G. Călinescu, *op. cit.*, p. 17.

[9] G. Călinescu, *op. cit.*, p. 131.

[10] Atît Gr. Manciu, cît și ceilalți elevi și profesori citați în „istoricul" Constanței Dunca au rămas pînă în prezent necunoscuți istoricilor muzicii noastre — cf. *Compozitori și muzicologi români*, mic lexicon, sub redacția V. Cosma, București, 1965.

AL. PHILIPPIDE

RECTIFICĂRI AUTOBIOGRAFICE

În „Revista de istorie și teorie literară", nr. 2, 1975, textul intitulat *Al. Philippide — Fișă bibliografică* și iscălit de Dinu Pillat cuprinde cîteva erori de informație. Dau mai jos datele adevărate:

P. 237, r. 2 de sus: în loc de Maria Nemțana — Lucreția Nemțanu; r. 3—4 de sus, este cu totul inexactă afirmația că mama a fost „ucenică din fragedă tinerețe la Mînăstirea Agapia, pe lîngă sora ei, călugăriță acolo". O soră mai mică a mamei, Maria, s-a călugărit într-adevăr, însă mult timp după căsătoria mamei, care n-a fost niciodată ucenică la mănăstire; r. 16 de sus, în loc de Liceul internat — Liceul Național.

P. 238, r. 16 de sus, în loc de Liceul internat — Liceul Național; r. 19 de sus, în loc de 1929 — 1930; r. 17 de jos, în loc de Nikiliș, — Nichimoș; r. 8—9 de jos, inexactă afirmația că am tradus *Moartea la Veneția* de Th. Mann, iar în ce privește *Legăturile primejdioase* de Laclos, n-am făcut decît să citesc manuscrisul traducerii, pe care a făcut-o altcineva, al cărui nume figurează pe copertă.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4 p. 589, București, 1976.

O TEORIE ECLECTICĂ A BAROCULUI ROMÂNESC

ANDREI PIPPIDI

Cei care au convingerea că istoria românilor în veacul al XVII-lea nu poate fi înțeleasă fără cunoașterea civilizației și, pe cît posibil, a limbii polone, din cauza legăturilor excepționale de strînse din punct de vedere politic și cultural care au unit, în acel răstimp, cele două popoare, vor întîmpina cu bucurie această carte[1]. Cu pregătirea unui slavist, autorul a adunat o bogată și, pe cît ne putem da seama, temeinică documentare în vederea exemplificării și explicării numeroaselor contacte cu literaturile polonă și ucraineană (ultima reprezentînd în acea epocă o provincie, caracterizată totuși prin deosebiri de idiom și religie, a culturii polone) care au influențat vechiul scris românesc. Cît de adîncă și, mai ales, de durabilă, a fost această înrîurire este o întrebare, al cărei răspuns (afirmativ) formează miezul însuși al lucrării.

Destul de ciudat pare că, deși influența n-a fost niciodată tăgăduită — ar fi fost împotriva evidenței —, cercetătorii au șovăit pînă acum să admită consecința firească a faptului că toate literaturile vecine (inclusiv cele nestudiate în volumul de față, bulgară și maghiară, ultima furnizînd și ea modele scriitorilor români din Transilvania) au trecut printr-o etapă barocă. În aceste condiții, întrebarea pe care o întîlnim în pragul cărții, dacă „se poate vorbi de un baroc românesc", din punct de vedere literar, nu e desigur de prisos și ea răspunde ca un ecou preocupării asemănătoare a istoricilor de artă. Într-adevăr, cu toată acumularea de argumente pentru o posibilă demonstrație, termenul de „baroc" n-a fost încă utilizat în contextul amintit decît la figurat, cu excepția interpretării de către Al. Elian a unor elemente din operele lui Dosoftei și Constantin Cantacuzino, părere căreia deosebitul prestigiu al învățatului i-a asigurat o primire rapidă și — desigur nu din vina sa! — necritică.

Dan Horia Mazilu consideră neîndreptățită precauția cu care majoritatea istoricilor literari se apropie de „descoperirea" barochismului românesc și împinge limita cronologică superioară a acestuia pînă în prima jumătate a veacului al XVII-lea. Sincronizarea ar fi așadar perfectă cu culturile slave de nord și de est, a căror funcție de „filieră pentru modelele și influențele apusene" (p. 87, nr. 1) se presupune foarte eficace. Fără a se mărgini, cum o indica titlul, la secolul al XVII-lea sau la principatele ciscarpatice, cum o afirmă autorul de mai multe ori, expunerea începe cu traducerile și adaptările realizate pe întregul teritoriu românesc în veacul al XVIII-lea (la care se va reveni apoi în epilog) și continuă, într-o ordine inversă față de cea cronologică dar restrîngînd aria geografică investigată, pînă la epoca lui Matei Basarab, cînd Țara Românească — Moldovei lui Vasile Lupu i se consacră un capitol decalat în economia cărții și prea puțin convingător — cunoștea unele reflexe ale barocului polono-ucrainean. Este drumul parcurs, nu fără ocoluri, de introducere, de fapt a doua introducere, după ce primele pagini schițaseră stadiul actual al problemei. Totodată, ni se oferă lămuriri despre cîțiva dintre principalii scriitori baroci — italieni, spanioli și francezi, dar, din lipsa sintezelor care ar fi înlesnit o asemenea anchetă, aproape nimic despre literaturile engleză și germană, absolut nimic despre cea portugheză etc. —, informații care, prezentate mai sistematic, și-ar fi avut mai degrabă locul într-un manual de istoria literaturii universale. Ceea ce lipsește este tocmai vreo indicație cu privire la căile pe care a pătruns în Polonia stilul baroc — referirile pe atît de frecvente pe atît de vagi la expansiunea iezuiților nu pot înlocui o explicație a raporturilor pe care regatul le-a întreținut cu Italia, Franța și Spania. Cazul Dubrovnikului nu intră decît vremelnic în discuție. De ce „Dubrovnikul croat"? Doar republica Sfîntului Vlasie a avut pînă la sfîrșitul independenței sale, în pragul secolului al XIX-lea, o

[1] Dan Horia Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, Editura Minerva, București, 1976, 346 pagini.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4. p. 591-596, București, 1976.

existență separată atît de statul medieval croat cît și de provincia habsburgică cu același nume. În orice caz, recenta contribuție a lui Traian Stoianovich, așa de sugestivă, este ignorată [2] iar denumirea de ,,feudal" (p. 63) aplicată patricienilor raguzani ne face să surîdem.

Urmează un capitol despre ,,Udrișteș Năsturel — un posibil precursor", subiect cu care cercetări anterioare l-au familiarizat pe autorul monografiei *Udrișteș Năsturel* (1974), deși Dan Horia Mazilu nu citează această folositoare carte decît cu o extremă modestie. Simpatia caldă pe care el o încearcă față de cărturarul muntean se poate înțelege deci. Totuși, a-l proclama pe eruditul vtori-logofăt, tălmăcitor sau tipăritor de literatură evlavioasă și versificator, orice s-ar zice, minor, ,,unul dintre primii ctitori ai spiritualității românești moderne" (p. 120) este o vădită exagerare. Nici nu este singura: în altă parte vor fi căutate ,,vizibilele mutații ce s-au produs pe planul maturizării creatoare a lui Udrișteș Năsturel" (p. 125) în cei opt ani care despart cele șase versuri din *Molitvenicul* de la 1635 de stihurile tipărite în 1643 în *Antologhion*, tot șase la număr. Iată un poet extrem de concis sau exigent... Pentru o singură aluzie la etimologia numelui doamnei Elina, căreia fratele ei îi dedică în 1649 un omagiu rimat, o pagină întreagă pune la contribuție toate analogiile pe care autorul le-a găsit la E. R. Curtius, de la Homer la Calderon. Sfîntul Isidor din Sevilla (care, la p. 145, e ,,din Sicilia") este invocat în zadar, fiindcă ni-e greu să vedem în epigrama lui Năsturel, numai din cauza referirii la acea *înțelepciune platonică devenită demult un loc comun*, ,,o subtilă reverberație a cunoscutei dispute cu privire la natura cuvintelor" (p. 108—109).

Mai multă prudență ar fi în general recomandabilă, atunci cînd e vorba de receptarea anticilor de către Udrișteș care, ca și alți contemporani ai săi, nu cunoștea direct autorii la autoritatea cărora apela. Mă întreb, de pildă, ce ediție a liricului megarian Theognis putuse consulta omniscientul boier și cît îi erau de familiare chiar ,,scrierile (*sic*) lui Diogene Laertios". Avem doar exemplul lui Radu Greceanu care își extrage citatele de clasici din *Floarea darurilor*, pe cînd Nicolae Costin le împrumută pe ale sale din sursă polonă. Cît despre sublinierea apăsată: ,,Năsturel a fost un laic, un mare cărturar laic" — aici e o falsă problemă: cine s-a îndoit de aceasta? Presupunem, firește, că afirmația se referă la statutul personajului căci, altminteri, dacă i s-ar da cuvîntului ,,laic" un sens antagonic față de ,,religios", ar fi o eroare de care nu-l putem bănui pe un specialist avizat în aceste chestiuni ca D. H. Mazilu. Ca atare, în orice caz, îl recunoaștem pentru interpretarea atitudinii lui Năsturel față de limba slavonă.

Într-adevăr, strîngerea legăturilor cu slavii sud-dunăreni, aliați potențiali într-o viitoare înfruntare cu turcii, era o exigență a situației politice a Țării Românești în vremea lui Matei Basarab, după cum fusese și în epoca lui Neagoe, model nu numai cultural ci și politic de care domnul și cei din preajmă-i au ținut permanent seama. Nu întîmplător, titlul de ,,stăpînitor al țărilor dacice", atribuit lui Matei într-o tipăritură destinată răspîndirii pe malul drept al Dunării, apare și în falsa corespondență a lui Ștefan cel Mare cu patriarhia de Ohrida. O comparație atentă a textelor ar fi necesară.

În schimb, e de neînțeles cum se poate susține că ,,cercurile conducătoare din Țara Românească... au fost interesate ... de ideea unirii cu catolicismul" (p. 97). Invitații la convertire au primit toți voievozii care au dovedit oarecare libertate de acțiune în raporturile cu Poarta, de pildă Mihai Viteazul și Mihnea al III-lea. Misionarii în căutare de prozeliți principiari se grăbeau uneori să se laude cu aducerea lor în sînul bisericii romane, fără ca aceasta să fie vreodată un fapt împlinit. Educația ,,catolicizantă" a fiilor lui Udrișteș Năsturel, aceeași cu a fiilor lui Miron Costin, era desigur cea mai bună pe care o puteau primi tinerii boieri (p. 98, n. 2). Rezultatul acestor relații prietenești cu iezuiții se știe bine: ,,astăzi toată floarea nobilimii vorbește latinește", după mărturia lui *padre* Francesco Renzi, a cărui pedagogie pare a fi avut mai mult succes decît strădaniile sale de a cîștiga neofiți pentru catolicism. Între ,,fiii spirituali" ai iezuitului italian se găsea însuși domnul Moldovei Constantin Duca, inflexibil în ortodoxia lui și pedant în erudiția sa teologică deprinsă de la dascăli greci și manifestată prin numeroase tratate scrise tot în greceșteș [3]. Reîntîlnim, în aceeași ordine de idei, și episodul depunerii episcopului Ilarion de Rîmnic ca filocatolic, căruia Al. Duțu i-a dat o explicație legată de un conflict ,,ideologic" între autoritatea domnească și cea eclesiastică, față de care, cu alt prilej, ne-am mărturisit îndoiala [4].

---

[2] Traian Stoianovich, *Raguse — société sans imprimerie*, în *Structure sociale et développement culturel des villes sud-est européennes et adriatiques aux XVII-e — XVIII-e siècles*, AIESEE, Bucarest, 1973, p. 43—73.

[3] D. Russo, *Studii istorice greco-române*, II, București, 1939, p. 420—424.

[4] Al. Duțu, *Cărțile de înțelepciune în cultura română*, București, 1972, p. 71—72; idem, *Umaniștii români și cultura europeană*, București, 1974, p. 120, n. 62. În lucrarea noastră *Tradiția politică bizantină în țările române în secolele XVI — XVIII* (sub tipar),

Cu același scepticism — oricît ar fi de dezavantajos pentru noi contrastul cu generoasa bună-credință a autorului — trebuie să privim și declarația că „spiritualitatea poporului nostru, unică în originalitatea ei" (p. 117) și-a aflat expresia în scrierile slavonești ale lui Udriște Năsturel. Spre a ne convinge, împotriva unor „analize grăbit efectuate" — s-o spunem cu toată hotărîrea: aprecierea e nepermisă, fiind vorba de ultimul studiu al regretatului Victor Papacostea —, va fi îndelung cercetată contribuția lui Năsturel la dezvoltarea poeziei emblematice, gen eminamente baroc. Foarte bine dar, dacă-i așa, unde este originalitatea unică? Dealtfel, autorul însuși recunoaște, dar numai din punct de vedere lingvistic, că versurile lui Năsturel „au constituit un început născut iremediabil sub o lumină crepusculară". Formula nu e doar amuzantă, ci și perfect exactă.

Altceva se cere însă spus mai întîi: interesul „stihurilor la stemă", încadrarea lor în literatura română ca gen literar baroc și chiar indicarea izvorului lor polon nu sînt lucruri noi, cum s-ar putea crede la lectura cărții lui D. H. Mazilu, ci au fost pentru întîia oară semnalate într-un mărunt articol al profesorului Tadeusz Gostynski, învățat pe care pribegia din anii războiului, care l-a dus mai tîrziu pînă în Africa de Nord, l-a îndemnat să se ocupe o vreme de istoria culturii noastre[5]. Nici atunci însă, nici altădată, atîta stăruitoare migală n-a mai fost arătată în dezghiocarea, vers cu vers și cuvînt cu cuvînt, a acestor sterpe exerciții stilistice făcute pentru a măguli orgoliul patronilor domnești ai tiparului românesc.

Autorii de comentarii versificate ale stemelor celor două principate sînt, înafară de Udriște Năsturel, mitropoliții Varlaam, Daniil Panonianul, Dosoftei și Antim Ivireanul, episcopul Mitrofan al Buzăului, logofătul Radu Greceanu și diaconul Mihail Iștfanovici, tipograful ardelean ajuns în Georgia și de acolo în Olanda. Avînd la dispoziție neprețuitul instrument de lucru care e *Bibliografia românească veche*, D. H. Mazilu a constatat evidente asemănări între „stihurile la stemă" care apar într-o tipăritură de la Snagov din 1696 și cele din alta de la Buzău din 1699, sau între epilogul *Evangheliei* de la Snagov (1697) și cel al *Liturghierului* de la Tbilisi (1710). Comparația cu versurile prin care Mihail Iștfanovici, în *Chiriacodromion* (Alba Iulia, 1699), celebrează „a cărții sfîrșire" arată un vers suplimentar: „În ce chip cerbul dorește isvorul cel rece" — imagine de origine hesychastă, foarte frecventă în preambulul unor documente emise de cancelaria Țării Românești[6]. Desigur, acesta este, între toate, un gen hărăzit stereotipiei, deși în Apus, unde versificația latină era predată în școli, profesioniștii își puteau îngădui la nesfîrșit variații pe aceeași temă. Fiindcă veni vorba, Otto Venius nu a fost poet, ci pictorul oficial al arhiducilor Albert și Isabela, guvernatorii Țărilor de Jos, așa încît acestui maestru al lui Rubens îi revine doar meritul ilustrației (mai bine zis, al părții figurative) din acele *Emblemata* citate de D. H. Mazilu. Opera gravorului lui Rudolf al II-lea, Aegidius Sadeler, *Symbola divina et humana Pontificum, Imperatorum, Regum* (I—II, Praga, 1601, 1602, 1603), realizată în colaborare cu umaniștii Jakob Typotius și Boethius de Boodt, este și ea un exemplu al îmbinării manieriste dintre simbolul artistic și cel literar. Probabil ultimul refugiu în Europa al acestei arte hibride de un caracter ludic atît de accentuat a fost Țara Românească în timpul domniei lui Constantin Brîncoveanu. Însuși autorul remarcă despre Radu Greceanu că „pare plictisit de exercițiul făcut și nu-și mai impune nici măcar strădania invenției". Cum îl înțelegem! De fapt, orice încercare de a valorifica din punct de vedere literar asemenea texte riscă să rămînă neconvingătoare, iar osteneala cheltuită în această direcție, fără răsplată. Tocmai de aceea ne întrebăm dacă nu e mai binevenită interpretarea „politică" a compozițiilor emblematice comanda de Șerban Cantacuzino și Brîncoveanu, pe care a propus-o Dan Ionescu într-un recent articol[7] a cărui folosire în lucrarea de față ar fi fost de așteptat.

Departe de a da rezultate mai îmbucurătoare, capitolul „Varlaam și literatura polemică" ne îndepărtează cu totul de subiect. Pe ce se bazează părerea autorului că opera mitropolitului moldovean „îl desemnează pe acesta ca pe un adept al modalităților și al formelor

---

arătăm că „Donatio Constantini", textul din a cărui prezență, într-un manuscris de la Rîmnic, autorul citat s-a grăbit să tragă concluzii privitoare la orientarea lui Ilarion spre Occident, figura și în cărțile canonice rusești încă din 1551.

[5] T. Gostynski, *Ivirea unei poezii de curte în secolul al XVII-lea* „Gîndirea", XXII, febr. 1944. Vezi încă un exemplu de „versuri la stemă" din 1644, la P. P. Panaitescu, *Fundațiuni religioase românești în Galiția*, B.C.M.I., XXII, 59, 1929, p. 9.

[6] *Psalmi*, 41, 1, citat pentru prima oară în arenga unui act de danie al lui Mircea cel Bătrîn către m-rea Cozia (*Documenta Romaniae Historica*, B, I, p. 49). Mai vezi *ibid.*, p. 252, 353, 390, 455, 457, 473, 491; cf. *ibid.*, II, p. 16, 103, 150, 153, 297, 315, 333; de completat cu *Documente privind istoria României*, XVI, B, II, p. 42, 46, 50, 202, 203, 226, III, p. 323, 378, IV, p. 8, 162, 455, 473, etc.

[7] Dan Ionescu, *Ideal and Representation. The Ideal of the Restoration of the Byzantine Empire during the Reign of Serban Cantacuzino (1678 — 1688)*, „Revue des études sud-est européennes", XII, 1974, 4, 523—535.

stilistice ale literaturii baroce" (citäm din rezumatul francez al cărţii, mai categoric în unele formulări)? Nu-l vom urma în amănunţita analiză stilistică a unor pasaje din *Cazanie*, în care D. H. Mazilu a fost precedat, cu concluzii identice, de un specialist maghiar în istoria literaturii române, dispărut nu demult, Ladislau Galdi. Obiectul discuţiei se mută neîntîrziat asupra izvorului principalei scrieri a lui Varlaam, identificat de P. Olteanu, şi anume o operă omiletică a lui Damaschin Studitul, în legătură cu care se relevă faptul că a fost tipărită la Veneţia în 1558, deci într-un mediu şi la o dată în acord cu teoria caracterului baroc al traducerii realizate de cărturarul român. Argumentul nu rezistă criticii, întrucît originalul aparţine literaturii bizantine. Altfel ar sta lucrurile dacă s-ar adeveri ipoteza amintită numai în treacăt aici, după care între surse ar fi fost şi *Sinaxarele* episcopului Maxim Margunios care, trăind ani îndelungaţi la Veneţia, persoană respectată de cîrmuitorii Republicii, aduce, prin activitatea lui ‚desăvîrşită mărturie despre influenţa culturii italiene contemporane asupra diasporei greceşti. Tot cu intenţia încadrării scrisului lui Varlaam în „mişcarea de idei europeană" (p. 188), autorul lasă să se înţeleagă că propagarea limbii naţionale ca element de cultură ar fi „o trăsătură caracteristică a programului cultural al barocului în Europa răsăriteană" (o spune desluşit, p. 331, ceea ce contrazice speculaţiile cu privire la Udrişte Năsturel) şi că versificarea textelor religioase ar fi o altă tendinţă barocă (p. 189). Atunci, Clément Marot, George Buchanan? Obiecţia e prevăzută şi înlăturată printr-o aluzie la „Renaşterea tîrzie", preludiu la Baroc. Reforma? Ca o mobilă practică, această carte are multe sertare şi prezenţa Reformei în Sud-Estul european va fi deci studiată aiurea.

Acolo (p. 157—181), D. H. Mazilu reface istoria propagandei calviniste în ţările române, cu fluxurile şi refluxurile din cursul secolului al XVII-lea, ba chiar cu listele prelaţilor care au participat la cele două sinoade de la Iaşi (dar fără a cunoaşte lucrarea esenţială în această problemă a lui Al. Elian, *Contribuţia grecească la „Mărturisirea ortodoxă"* [8]. Atîta rîvna poate părea excesivă în raport cu cauza pentru care se pledează, şi anume înscrierea printre producţiile literare baroce a *Răspunsului la catehismul calvinesc*, scriere mult comentată de teologi dar de care, pînă acum, istoricii literaturii (cu excepţia lui N. Iorga care îi critica tocmai stilul „foarte greu şi încîlcit") au pregetat să se ocupe, şi nu fără temei. Pot fi iertate inadvertenţe minore ca datarea predicilor lui Chiril Lukaris, din timpul în care se găsea la Tîrgovişte în 1614—1615 : predicile rostite de ierarhul grec în 1601 la Iaşi, la curtea lui Radu Mihnea, au devenit cunoscute abia în ultima vreme şi ele arată din partea acestui discipol al lui Margunios şi student la Padova o neîndoielnică imitare a retoricii baroce cultivate de predicatorii catolici, pe care-i putuse citi şi în Polonia [9]. Dar acelaşi lucru nu poate fi susţinut despre opera lui Varlaam nici la capătul unui lung lanţ de silogisme discutabile, de tipul : teologii ucraineni au combătut pe detractorii ortodoxiei — la fel a făcut şi Varlaam — polemiştii menţionaţi au scris în stilul baroc (afirmaţie pe care marea majoritate a cititorilor nu o pot controla) — deci Varlaam etc.

Formula propusă pentru Miron Costin — „neliniştea aparentului echilibru" — tinde să fixeze opera cronicarului moldovean într-un tipar nou, care prezintă cîteva avantaje. Celui dintîi dintre Costini i se acordă, cum se şi cuvenea, un spaţiu mult mai întins decît celorlalţi scriitori analizaţi, iar demonstraţia nu duce lipsă de argumente. Acestea sînt : studiile în colegiul iezuit de la Bar, contactele cu lumea ucraineană (dovedite şi de numele unuia din fraţi, Velicico, pînă atunci neobişnuit în boierimea moldoveană), şcoala de oratorie a seimurilor provinciale, interesul pentru antichitate, oraţiile de Crăciun pentru Antonie-Vodă Roset şi familia sa (dar polona n-a putut fi, în nici un caz, limba în care au fost scrise, cum se afirmă la p. 206), temele „fortuna labilis" şi „ubi sunt qui ante nos" în poemul *Viiaţa lumii*, compoziţiile poetice dedicate lui Ioan Sobieski. Despre traducerea din Quintus Curtius, *Graiul solului tătăresc*, se remarcă pe bună dreptate că i-a prilejuit lui Miron Costin prima abordare a temei „norocului nestatornic", numai că, după părerea noastră, D. H. Mazilu se înşeală atribuindu-i lui Costin simpatie pentru răspunsul : „nici o primejdie a lumii la mine nici un preţu nu are şi ca acela sîntu carile nu îndelungată ci vestită poftescu viiaţa". Nu se vede contradicţia cu pasajul : „Fericită viiaţa făr' de valuri multe" etc. din *Viiaţa lumii*? Dimpotrivă, punînd aceste cuvinte în gura lui Alexandru cel Mare, Costin îşi manifesta faţă de acea *hybris* a monarhilor, criticată şi de înaintaşul său Grigore Ureche, o opoziţie cu atît mai statornică cu cît îşi are sorgintea în gîndirea greacă şi bizantină. Şi aici este limpede unitatea de concepţie cu *Letopiseţul*. Cît priveşte această ultimă operă, două sînt problemele pe care autorul le ridică şi care merită un comentariu.

---

[8] „Balcania", IX, 1946, p. 107—158.

[9] La bibliografia indicată în *Călători străini despre ţările române*, IV, Bucureşti, 1972, p. 473—476, să se adauge Kaetje Rozemond (ed). CYRILLE LUCAR, *Sermons 1598—1602*, Leiden, 1974.

Meditația moralizatoare asupra istoriei sub o îndoită formă, cea a destinelor individuale și cea a existenței statelor, oferă în paginile cronicii lui Miron Costin numeroase exemple de ,,nestătătoare și niciodată încredințate lucrurile a lumii''. Firește, D. H. Mazilu a fost îndemnat să o considere o caracteristică a mentalității baroce, deși nu fără a semnala vechimea motivului literar și artistic ,,roata lumii'', pentru care citează bibliografia exhaustivă. În realitate, Costin, ca și Cantemir mai tîrziu sau stolnicul Cantacuzino, adoptă o perspectivă răspîndită în Renaștere, fiind a lui Machiavelli, bunăoară în *Istoriile florentine*, menținută în tot secolul al XVII-lea și teoretizată apoi strălucit de Vico. Nu numai Machiavelli dar și Philon din Alexandria sau, înaintea lui, Polibiu ar fi atunci baroci — ceea ce Eugenio d'Ors ar fi acceptat fără șovăire.

Pe de altă parte, conștiința instabilității politice l-a îndreptățit pe învățatul moldovean să pună diagnosticul decadenței asupra vremii în care trăia și să aștepte cu neliniște viitorul (vezi p. 233 și 272—273). Anxietatea, sentimentul crizei răzbat nu numai din scrierile lui Costin, ci și din cele ale contemporanilor, chiar în corespondență, testamente sau alte acte private[10]. Nu e vorba de ,,crepusculul marilor feudali''. Ce amurg și ce zei! Dezmințită și în cazul particular al lui Costin, membru al boierimii noi, aprecierea se datorează unui clișeu sociologic fals. Amenințarea pierderii acelei autonomii cu suprimarea căreia începe secolul al XVIII-lea în Țara Românească și Moldova poate fi o explicație suficientă pentru reacția unor observatori pătrunzători ai împrejurărilor.

Oarecare exagerare intră și în socotirea lui Miron Costin drept ,,unul dintre făuritorii veacului de cultură ale cărui însemnate mărci (*sic*) au fost necesara eliberare sufletească din canoanele înguste ale tradiției slavone și deschiderea, aducătoare de prospețime, spre mișcările de idei din literatura și cultura europeană a timpului'' (p. 200, n. 2). Veacul ar fi al XVIII-lea, ceea ce pare cam tîrziu pentru eliberarea sufletească cu care, oricum, tradiția slavonă n-are nici în clin nici în mînecă. Cît despre deschiderea spre Europa, e deajuns să amintim fragmentul de text citat chiar la pagina următoare, în care Costin dovedește o totală neînțelegere a fenomenului Reformei, confundînd probabil calvinismul cu jansenismul ... Iar în privința unității bisericii, poziția lui Costin, ca și a lui Cantemir în *Hronic* și ca a oricărui ortodox este clară: vina schismei revine catolicilor. A căuta în gîndirea lui ,,sîmburele de răzvrătire vestitor al descătușării moderne a rațiunii'' (p. 240), element a cărui prezență, dacă ar fi fost dovedită, ar fi incompatibilă cu simpatia pentru catolicismul post-tridentin, și ea nesigură, este zadarnic, pornind de la premise greșite. Zadarnic mai ales fiindcă argumentele enumerate mai sus erau îndestulătoare pentru încadrarea unei părți din opera lui Costin, și anume cea scrisă în limba polonă, în curentul barocului ,,sarmatic''.

Lui Dosoftei, prezentat ,,între poezie și rugă'' (frumos titlu), îi revine locul final, deși în ordinea cronologică l-ar preceda pe Miron Costin. Sugestii interesante sînt făcute de D. H. Mazilu în legătură cu ,,poemul cronologic'' (deși autorul pare a nu avea știre despre ediția Dan Simonescu și I. R. Mircea[11]). Bineînțeles, se subliniază din nou importanța traducerii parțiale a tragediei lui Chortatzis. Cît este de baroc textul acesteia din urmă ar putea-o spune numai cei care l-au citit întreg, dar izvorul ei, una din piesele lui Cinzio Giraldi, aparține dramaturgiei Renașterii italiene. Așadar, ,,contactul cu Europa apuseană'' este încă mijlocit de literatura greacă, în care insulele, ca și diaspora venețiană, reprezintă o zonă de frontieră, prielnică schimburilor culturale.

După cum nădăjduim că s-a văzut din însăilarea reflecțiilor precedente, volumul lui D. H. Mazilu este alcătuit mai degrabă ca o culegere de eseuri, ceea ce explică desele reveniri la aceeași idee (undeva se repetă aproape întocmai chiar un pasaj, p. 133, n. 2, și 210, n. 1). Acolo unde s-ar fi cuvenit să ne găsim înaintea unei istorii intelectuale (sau, de ce nu? a sensibilității) românești în veacul al XVII-lea, subiectul se limitează la cîteva opere literare, de însemnătate inegală, care nu au în comun decît familiarizarea autorilor lor, într-o măsură și ea variabilă, cu literaturile polonă și ucraineană. Istorie literară deci, pe care desele și întrucîtva inutilele incursiuni în istoria religioasă încă nu o fac destul de cuprinzătoare. Din cauza neîndeplinirii unei condiții prealabile a studiului, precizarea sensului dat noțiunii de baroc, această denumire este întrebuințată foarte liber, în așa fel încît adesea se confundă cu asianismul. Pentru a culege numai două exemple de extindere abuzivă a semnificației termenului, Mihai Viteazul este caracterizat ca ,,un spirit neliniștit, încadrabil în tiparele baroce'' (p. 77), iar altădată, comentînd cugetarea banală a unei diac, autorul întreabă cu toată seriozitatea unde ar

---

[10] Andrei Pippidi, *Cărturarul între cărturarii vremii sale*, ,,Viața românească'', 1973, 9, p. 84—86.

[11] Dan Simonescu, *Cronici și povestiri românești versificate (sec. XVII—XVIII)*, București, 1967, p. 49—53; Ion Radu Mircea, *Dosoftei, unrapsod al istoriei Moldovei*, ,,Manuscriptum'', VII, 1967, 1, p. 37—46. Vezi și V. Grecu, *Urma nouă de influență bizantină în literatura română*, în *Omagiu lui Nicolae Iorga*; București, 1921, p. 131—135.

trebui să-i căutăm originea : „în Biblie sau în neliniștitul duh baroc" (p. 235), cînd nu-i, probabil, decît o reminiscență a slujbei de îngropăciune.

Dacă ne-ar ispiti satisfacția răutăcioasă de a încercui cu roșu erorile mărunte, ar fi lesne de observat că Sfînta Elena n-a fost niciodată împărăteasa Bizanțului, întemeiat abia de fiul ei Constantin (p. 106). Putem doar să bănuim că sub numele de „Bernard Klerwoss" (p. 129) se ascunde alt sfînt, una din marile figuri ale bisericii catolice în veacul al XII-lea, Bernard de Clairvaux. Pe Palamede, panegiristul lui Mihai Viteazul, nu-l chema „Grigorios", cum, printr-o neglijență repetată, i se spune în carte, ci Gheorghe.

S-ar cădea totuși să recunoaștem meritul autorului de a fi reluat anumite probleme ale unei perioade din cultura română nu numai ilustrată prin manifestări literare de seamă ci și deosebit de interesantă ca fenomen de tranziție și sincretism ideologic. Cercetarea, precumpănitor analitică dar nelipsită de ambiția sintezei, merge pe urmele studiilor întreprinse în ultima vreme în aceeași direcție. Din păcate, cum se întîmplă de obicei, numai monografiile și tratatele sînt avute în vedere deși, atunci cînd erau încă noi, ideile care au modificat într-adevăr imaginea noastră despre cultura secolului al XVII-lea au fost emise în acea formă concisă comună intuițiilor rodnice și concluziilor îndelung meditate. Astfel, Tudor Vianu a stabilit în treacăt, dar cel dintîi, legătura între Contrareforma apuseană și umanismul românesc[12]. În cartea sa, în care această ipoteză este reluată și discutată pe larg, nu fără ambiguitate totuși, D. H. Mazilu citează pe V. Cândea, care a îmbrățișat această opinie, și pe Al. Duțu care, dacă ne amintim bine, a combătut-o[13], dar nu pe Vianu. Mai departe, nu e de prisos a recomanda, pentru contribuția sa la definirea umanismului post-renascentist, articolul deschizător de drum al lui Alphonse Dupront, *D'un „humanisme chrétien" en Italie*[14].

O altă noțiune cu care autorul operează des este cea de „umanism civic" : unii vor recunoaște un concept de referință propus, cu ani în urmă (în 1967 mai exact) de către profesorul M. Berza[15]. Unii, dar nu majoritatea cititorilor, deoarece indicațiile din text și note îi îndreaptă către lucrările lui Al. Duțu (desigur, nu-i nici un rău în asta).

La capătul acestor observații, mai scurte decît le-am fi dorit — contrar formulei consacrate —, într-atît ni s-a părut de stimulentă cartea, nu vom putea evita răspunsul la întrebarea dacă, da sau ba, teoria despre caracterul baroc al literaturii române din veacul al XVII-lea a cîștigat un temei mai solid decît pînă acum. Pentru cine a citit cartea cu ochii noștri, acest baroc proteic (termen agreat și de D. H. Mazilu) rămîne ca un stîlp indicator la începutul unui drum neumblat. În afară de Miron Costin, scriitorii cu adevărat baroci, Constantin Cantacuzino, Nicolae Costin și Dimitrie Cantemir n-au atras decît în prea mică măsură atenția autorului, care îi prezintă pe tustrei într-o singură pagină.

Cu toate acestea, sugestia cu privire la nașterea unor forme literare noi, a căror apariție ar fi concretizat dorința de integrare într-un context cultural european, indiferent dacă, în acel moment, era sau nu dominat de baroc, este de reținut. Este chiar probabil că barocul în literatura română a reprezentat și mai tîrziu un stil mai apt pentru a exprima capacitatea de imitație decît pe cea de invenție.

Iată un ultim exemplu. George Călinescu, căruia anii de studii la Roma i-au îngăduit de timpuriu să cunoască un Seicento monumental pînă la hiperbolă, și-a simțit desigur o afinitate spirituală cu atmosfera culturală a barocului italian. Poezia lui nu e, de cele mai multe ori, decît un joc plin de aluzii livrești. Cînd deci scriitorul își apostrofează iubita, brusc și brutal : „Bunic ți-este mamutul / Greoi la călcătură / De monștrii vechi temutul", pentru a se grăbi apoi să explice : „Căci fildeși ai în gură"[16], ni se pare că strofa poate fi scoțită un „concetto" reușit, spre desfătarea cititorului cultivat.

[12] Tudor Vianu, *Receptarea antichității în literatura română*, în *Studii de literatură universală și comparată*, București, 1963, p. 559—563. Vezi încă studiul aceluiași autor, *Sur les caractères spécifiques de la littérature roumaine*, în *Actes du colloque international de civilisations, littératures et langues romanes*, Bucarest, 1959, p. 124—129, și observațiile lui A. Dupront, *ibid.*, p. 138.

[13] Al Duțu, *Sinteză și originalitate în cultura română*, București, 1972, p. 98—99.

[14] A. Dupront, *D'un „humanisme chrétien" en Italie à la fin du XVI-e siècle* (extras din „Revue historique", CLXXV), Paris, 1935. De asemeni vezi H. Birnbaum, *Some Aspects of the Slavonic Renaissance*, „The Slavonic and East European Review", XLVII, 1969, 108, p. 37—56 (Kochanowski, Rej, Sep-Szarzynski și Szymonowicz sînt toți considerați reprezentanți ai literaturii Renașterii în Polonia). De adaus la bibliografie și Claude Backvis, *En marge d'un problème actuel „Maniérisme ou Baroque à la fin de XVI-e siècle. Le cas de Mikolaj Sep — Szarzynski*, Annuaire de l'Institut de Philologie et d'Histoire Orientales et Slaves, XVII (1963 — 1965), Bruxelles, 1966, p. 149—220.

15 M. Berza, *Culture roumaine et culture européenne au XVII-e et au début du XVIII-e siècle*, Sinaia, 1967.

16. G. Călinescu, *Lauda lucrurilor*, Ed. pentru literatură, 1963, p. 120.

NICOLAE MECU

EXEMPLARA EDIȚIE DE AUTOR A UNUI SCRIITOR EXEMPLAR *

Cînd un scriitor ca Alexandru Philippide își inițiază seria definitivă a scrierilor, faptul poate trezi oarecare nedumerire, cauzată în primul rînd de împrejurarea că acest artist cu o atît de mare conștiință profesională și cu o capacitate de autocenzurare atît de severă a îndreptățit mai întotdeauna certitudinea că edițiile sale prime pot fi și cele definitive. Comparativ cu alți poeți ajunși la (sau tinzînd spre) vîrsta venerabilă a bilanțului, Al. Philippide nu se poate plînge de operații multe și căznite de adunare și scădere.

Cartea de față, adunînd, în ordinea în care au apărut, volumele de poezie originală (*Aur sterp*, 1922; *Stînci fulgerate*, 1930; *Visuri în vuietul vremii*, 1939; *Monolog în Babilon*, 1967) reconfirmă judecata că Philippide e poetul cîtorva teme fundamentale, dacă nu chiar a uneia singure (un mare poet monocord, cum l-a numit G. Călinescu), care este absolutul. Ca și Mallarmé, el poate spune că-i lipsește orice competență, în afară de aceea a absolutului. Dar trebuie observat că interesul și valoarea poeziei acesteia nu stau în avatariile temei, nu în ipostazele absolutului, oricît de sus ar figura ele în geografia „stîncilor fulgerate" pe care viețuiește poetul, ci în tonalitatea adîncă și gravă, în seriozitatea cu care tema este abordată. Această seriozitate însăși, dincolo de subiectul poemului, îl împinge pe acesta în sfera căutărilor de absolut. Urmărit în prezentul volum în care sînt alăturate producțiile a aproape cinci decenii, poetul apare încă odată și definitiv ca un romantic, în acea accepție teoretizată simpatetic de atîtea ori de scriitorul însuși, a unei anumite structuri spirituale. Într-un studiu despre Rilke, publicat în volumul *Scriitorul și arta lui*, 1968, Philippide scrie: „... romantismul, înainte de a fi o mișcare literară, este o predispoziție sufletească, o anumită conformație psihică, o atitudine bine caracterizată față de viață și de lume. Romantismul, privit astfel, înfățișează unul din cele două mari sensuri ale spiritului omenesc, acela al adîncirii, pe calea visului și a contemplației, în lumea dinăuntru, în lumea întîmplărilor psihice, celălalt sens fiind al avîntului către lumea exterioară și corespunzînd, în linii generale, realismului" (p. 349). Dar trebuie spus că romantismul lui Philippide nu înseamnă situare polemică față de exterioritate și refuz sarcastic al ei. Aceasta pur și simplu nu-l interesează, sau îl interesează în măsura în care devine aptă de a fi convertită în peisaj interior (dealtfel, topirea realului din afară în culorile interiorității este considerată de eseist ca o condiție inerentă oricărei opere veritabile). Tot astfel, urmărirea evoluției poeziei sale îndreptățește afirmația că solipsismul, egocentrismul și solitudinea ajung treptat să nu mai fie nici acestea atitudini polemice. La altitudinea la care se consumă zborul și arderea poetică, sensul polemic, care este practic, devine un nonsens. Superbia situării spiritual-poetice a lui Philippide nu are nimic pragmatic, pentru că nu e antipragmatică, ci apragmatică.

Ceea ce ar fi putut deveni romantism protestatar, polemic la modul scriitorilor inseriabili curentului romantic este neutralizat, și sustras sferei practice, printr-o atitudine goetheană, paradoxală în aparență, care îl introduce și în același timp îl scoate pe poet din ecuația exterior-interior. Îl introduce, dacă interpretăm cele două sfere ca neavînd nimic comun între ele, deci nimic oponent, și îl scoate, dacă le considerăm ca antitetice valoric. Fraza care ar putea prezida asemenea înțelegere a situării poetului față de sine și față de lume o găsim, aforistică, în *Considerații confortabile*[1]: „*Adaptare exterioară și cultivare a muzicilor dinăuntru*" (subl.n.). Oponent-ironică este atitudinea poetului nu față de lumea exterioară ca atare, ci

---

* Alexandru Philippide, *Scrieri*, 1, *Visuri în vuietul vremii*, Edit. „Minerva", București, 1976, XI + 310 p.

[1] În vol. *Considerații confortabile* ..., Edit. „Eminescu", București, 1970, p. 330.

în raport cu alte modalităţi de cunoaştere (în speţă, cea pozitivă). Poema *Căutătorul* este pînă la un punct o *Cîntare omului* a lui Arghezi, esenţializată :

Un calcul scurt, de două sau trei linii
Şi-ai întrecut viteza banală a luminii.
Ca-n mii şi mii de repezi răsfrîngeri de oglinzi
Ţi-e mintea străbătută de căutări rebele.
Ai spune că şi mîna în sus cînd o întinzi
Ţi se lungeşte braţul pîn-la stele.

Ai dat cu tifla ticăloasei sorţi,
De-ameninţarea ei nu-ţi pasă,
Şi-n timp ce spargi absurde porţi
Nici o sfială nu te mai apasă.

Însă finalul introduce, manifestă, o undă ironică (ce irigă, dealtfel, discret versurile citate mai sus) :

Şi cînd din lungi peregrinări
Te-ntorci pe căi de raze şi de unde
În lumea dinăuntru a inimii profunde,
Tot mai găseşti acolo întrebări.

Drumul înăuntru este al poeziei, cel în afară e al ştiinţei, şi poetul nu-şi poate reprima un zîmbet ironic la adresa pretenţiilor ştiinţei pozitive de a elucida totul.

Ironia romantică ce caracterizează atît de bine creaţia lui Philippide este, alături de spiritul pe care-l degajă aforismul citat mai sus, un mod de a surdiniza elanul iscat de un prea acut simţ al euităţii. Aceasta impregnează conştiinţa omului şi a creatorului cu un sens al relativităţii, calmînd şi înseninînd condiţia tragică, numai în gestică însă, căci substanţial ea continuă să fie de o mare gravitate. Acel ,,m-atîrn de tine, poezie" rămîne expresia cea mai elocventă a modului în care poetul nu reuşeşte să găsească poziţia de echilibru nici în ironia romantică. Astfel, punctul cel mai înalt al zbaterii creatorului instituie condiţia de graţie a artei, de a învinge timpul :

Din glasul meu un fir va dăinui
În vuetul de vînturi al vremii care trece
Şi-un cîntec fără nume mereu se va trezi
Cu fiecare toamnă rece.

(*În vuietul vremii*)

Numele celui de-al treilea volum de versuri al lui Philippide figurează acum ca titlu al acestei cărţi ce cuprinde toate poemele sale : *Visuri în vuietul vremii*. Sînt multe de spus privind măiestria cu care poetul ştie să-şi ,,boteze" ciclurile şi volumele. Rezumîndu-ne la titlul prezentului volum, vom arăta că el este semnificativ pentru întreaga evoluţie şi structură a autorului : ca practician al visului în ipostazele sale cele mai sobre, ca posedat al ideii de salvare şi de sustragere din efemer prin creaţie, ca oficiant al călătoriilor spre adîncurile lăuntrice.

Creaţia poetică originală a lui Philippide, în această ultimă înfăţişare a ei, numără o sută paisprezece poezii, altfel zis, între 1922 şi 1967 poetul a scris atît cît poate încăpea între coperţile unei cărţi de mărime obişnuită. Cărţile lui sînt, şi din acest punct de vedere, Cartea. Pentru poetul Phillippide afirmarea identităţii unui poem se confundă cu prima publicare, încît criteriul care guvernează selecţia de acum se dovedeşte a fi, în majoritatea covîrşitoare a cazurilor, nu unul de selecţie, ci de respectare a identităţii fiecărei vîrste poetice, de conservare a ei : ,,O poezie pe care ai publicat-o odată, dacă nu-ţi mai place, o înlături, însă n-o modifici. S-o modifici este o greşeală gravă. Fiecare poezie publicată are actul ei de naştere foarte precis, care coincide cu data publicării. S-o modifici înseamnă să comiţi un fals în acest act de naştere, aşadar să comiţi un fals faţă de tine însuţi" (p. VII).

Să vedem, prin urmare, ce a ,,înlăturat" poetul, adică ce ,,nu i-a mai plăcut". ,,Recolta" este foarte slabă : din *Aur sterp* a fost eliminată poezia *Painjeniş*, din *Stînci fulgerate* au căzut *Scrisoare*, *Uzina* şi *Cîntec pe culmi — după un fragment din Nietzsche*, din *Visuri în vuietul vremii* lipsesc *Visul rău* şi *Astralis — după Novalis*, în fine, în *Monolog în Babilon* nu mai figurează *Înălţare*.

E probabil ca unele dintre acestea să fi fost suspectate de poet ca fiind prea descriptive, de un descriptivism ce nu lasă loc comentariului interior — ca în *Painjeniș* — (cele mai multe pasteluri din *Aur sterp*, sînt false pasteluri tocmai prin trimiterea, sugerată, la un dincolo care transcende superficiile plastice), altele, grație unui oarecare tezism (*Scrisoare, Uzina*), sau datorită unei prea vizibile și declarative tendințe de teoretizare a propriei aventuri poetice, și pentru lipsa de mister (*Cîntec pe culmi, Înălțare*). Pe criticul și istoricul literar, cele mai multe dintre acestea vor continua să-l preocupe pentru luminile pe care le aruncă asupra personalității poetului și chiar pentru frumusețea lor intrinsecă. Un autor mai puțin exigent sau mai sărac ar fi reținut fragmente sau chiar poeme întregi, ca acele, frumoase totuși, *Vis rău* sau *Astralis*.

Din poema *Fereastra* (*Aur sterp*) sînt lăsate deoparte cîteva versuri ce au părut probabil prea grațioase : „Dintr-un mănunchi de perle sfărîmate / Eu fac un bal de stele costumate/ În albi Pierrots !." Modificările din poemele rămase sînt neglijabile, neatingînd substanța poetică. Comparativ cu prima ediție, poetul schimbă cîteva epitete, de exemplu : „vînturile grele" (1922) trece în „vînturile rele" (*Psalmodie*), „Poarta pe care intri, pe brînci, în infinit" (1930) devine „Poarta pe care intri, culcat, în infinit" (*Frontispiciu*), „Ca algele pe funduri de oceane" (1930) trece în „ca algele din spumă de oceane" (*Schiță pentru un autoportret*). Unele schimbări sînt efectuate din rațiuni de muzicalitate și ritmică. În loc de „Și-i ceasul ..." (1930) avem acum „E ceasul ..." (*Mocirla*), „Vremea neadormită clipește-n ochi de ceas" (1930) trece în „Neadormita vreme ..." (*Meditație*), „Vorbe nepregătite s-adună-n colțul gurii" (1930) sună acum „Nepregătite vorbe ..." (*Stil*). Uneori e preferat cuvîntul neaoș, mai concret, neologismului abstract : „inedit azur" (1939) trece în „neștiut azur" (*Privești cum zboară norii*). alteori cauzele schimbării sînt multiple (ritmică, muzicalitate, semnificație) : în loc de „Ce soi ciudat de om" (1939) avem acum „Ce straniu soi de om" (*O întîlnire ciudată*).

Foarte frecventă este,în cea mai mare măsură în *Aur sterp*, părăsirea semnelor de suspensie (abundente în ediția din 1922) și a majusculelor la unele substantive din interiorul versurilor (Soare, Vis, Ritm, Ecou, Suris, Menestrel, Noapte, Fulger, Veșnicie, Capăt, Drum, Vrăjitoare). Poemei *Berceuse* îi lipsește, în ediția 1976, dedicația (*Mie*). Toate acestea indică o direcție fermă de renunțare la emfază și la tonul patetico-retoric. Volumul *Aur sterp* se conservă ca o creație de tinerețe, renunțînd însă la juvenilitate. Foarte probante în acest înțeles sînt schimbările operate într-un pasaj în proză din poema *Izgonirea lui Prometeu* :

Ediția 1922

„La picioarele stîncii, Mulțimea. A venit să-l blesteme pe Prometheu pentru că a răpit focul din cer și l-a aruncat pe pămînt — din dragoste pentru Omenire, spunea el. Dar Omenirea nu e mulțumită. Răzvrătire? pentru ce? ... Mulțimea nu pricepe. Era mai bine altă dată, cînd oamenii nu cunoșteau Focul ! Acum, toți îi poartă grija ... Și asta, numai din pricina lui Prometheu ... E vina lui ! Nemernicul ! ... Nu i se cuvin decît huiduieli și pietre ... Huo ! Prometheu !"

Ediția 1976

„La picioarele stîncii, o mulțime de oameni. Prometeu a răpit focul din cer și l-a aruncat pe pămînt. Zeus, mînios că Prometeu l-a păcălit, a trimis în omenire pe Pandora, care a adus într-o cutie o sumedenie de necazuri și de rele. Oamenii iau în seamă numai cutia Pandorei și uită binefacerile focului, și în loc să-i mulțumească lui Prometeu pentru binele ce l-a făcut, îl fac vinovat de răul pe care el nu l-a vrut. Au venit acum să-l huiduiască și să-l lapideze. Huo, Prometeu ! ... "

Conchizînd, vom spune că toate schimbările din ediția de autor definitivă sînt îndrumate spre limpezire stilistică și către, cum spune prefațatorul într-un context teoretic mai larg, un cît mai bun acordaj între expresie și ideea poetică, pînă în punctul unde acestea două se confundă, devenind inseparabile. Fidel concepției sale de a nu falsifica „actul de naștere al poemelor", autorul le reeditează ștergînd numai unele excrescențe și volute ale caligrafiei ... notarului, ori eventualele pete de cerneală.

Cele șapte pagini ale prefeței reprezintă gîndurile autorului cu privire la ediția sa definitivă, cum și, chintesențializate, profesiuni de credință ale poetului care nu și-a făcut niciodată din actul scrisului un mister. Dimpotrivă, Philippide este unul dintre cei mai consecvenți deconspiratori ai fenomenului creației, fără teama că opera va apărea, într-aceasta, mai puțin tainică. Treptat, considerațiile poetului care se autoanalizează s-au constituit într-o artă poetică ce nu luminează doar propria poezie a autorului. „O inclinație a mea a fost și este mereu să scot din experiența mea literară, pe cît posibil, adevăruri generale", mărturisește poetul (p. V). El este, în același timp, cunoscător profund al unor mari momente lirice europene : clasicismul greco-latin, romantismul și neoromantismul german, simbolismul major francez, poezia românească interbelică. Din pespectiva naturii și structurii sale de creator, conjugată cu o cultură poetică adîncă și vastă, Al. Philippide s-a conturat de multă vreme ca un deținător de eta-

loane în spațiul literaturii românești. Puțini poeți au avut vocația aceasta de a lumina, sluji și apăra poezia cu atîta constanță și seriozitate ca Philippide (printre aceștia puțini, sînt de amintit Lucian Blaga, cam din aceiași generație, și Ștefan Augustin Doinaș, cu o generație mai tînăr). Poetul și criticul de poezie posesor al etaloanelor marii creații lirice veghează de cinci decenii destinul Poeziei, se îngrijorează de experiențele și experimentele care-i pot dezagrega și înstrăina acesteia condiția ; în anotimpurile ei secetoase, este dintre aceia care stîrnesc vînturi prielnice ploilor roditoare ; în cele de abundență își face auzit iarăși glasul spre a oferi o grilă prin care valoarea este deosebită de mediocritate și impostură.

Prefața reia lapidar idei referitoare la travaliul poetic, prozodie și muzicalitate, claritate și obscuritate în poezie, accesibilitate și dificultate ș.a., idei expuse și comentate pe arg în studii anterioare, ca *Însemnări despre valoarea poetică*, *Spontaneitate și concepție*, *Ruina versului*, *Scriitorii, publicul și viața* (toate din volumul *Scriitorul și arta lui*, 1968).

Cu valoare de exemplaritate, ediția definitivă Philippide se oferă în primul rînd confraților din aceeași breaslă : poeților. Forța exemplului său poate servi însă oricui se ocupă, într-un fel sau altul, cu literatura.

Artur Gorovei, *„Literatură populară. Culegeri și studii"**

Bucurîndu-se în timpul îndelungatei sale vieți de o popularitate și de un prestigiu pe care nu le-a cunoscut nici un alt folclorist român, Artur Gorovei a intrat după 1948 într-un nejustificat con de umbră al atenției generale. E meritul lui Iordan Datcu de a fi contribuit — alături de alți cercetători, îndeosebi moldoveni — , la reevaluarea critică a importantei opere folcloristice a aceluia care a întemeiat prestigioasa revistă „Șezătoarea". Astfel, după reeditarea operei sale fundamentale, *Cimilîturile românilor* (Editura Eminescu, București, 1972), și după publicarea unor studii substanțiale dedicate vieții și creației lui Gorovei (în „Revista de etnografie și folclor", tom. XVI/1971 și tom. XVII/1972), Iordan Datcu ne înfățișează în antologia *Literaratura populară*, recent apărută, o imagine mai puțin familiară a folcloristului, în măsură a da contemporaneității întreaga complexitate a acestei figuri de pionierat în domeniul cercetării culturii noastre populare.

Facem o atare afirmație întrucît chiar pentru specialist referința la opera folcloristică a lui Artur Gorovei nu depășea în ultima vreme citarea principalelor sale volume : *Cimilîturile românilor, Descîntecele românilor, Credințl și superstiții ale poporului român, Botanica poporului român, Ouăle de Paști.* Aceasta deoarece, luate în parte, fiecare din studiile lui Gorovei — publicate în broșuri de mult epuizate sau rămase în paginile revistelor —păreau șterse ca importanță. Reunite astăzi la un loc, ele relevă o contribuție distinctă, cel puțin tot atît de importantă ca aceea adusă prin volumele menționate.

Desigur, opera lui Artur Gorovei nu excelează în teoretizări și cu atît mai puțin nu deschide drumuri metodologice noi —spre a putea fi comparată cu aceea a lui Ov. Densusianu, D. Caracostea, sau I. Mușlea. Ea perpetuează pînă foarte aproape de noi direcția tradițională de investigare a folclorului, caracteristică secolului al XIX-lea, în care s-au manifestat : G. Dem. Teodorescu, Simeon Florea Marian, Elena Niculiță Voronca, Tudor Pamfile ș.a. Format deja ca folclorist la finele veacului trecut, Gorovei nu a avut puterea să se autodepășească și să devină receptiv noilor orientări atît de importante promovate în primele decenii ale secolului XX de către Ov. Densusianu sau D. Caracostea. E, fără îndoială, o scădere. Ea nu trebuie însă să atîrne prea greu în aprecierea valorică a contribuției științifice a lui Gorovei. În fond, la data cînd Gorovei iniția publicarea revistei „Șezătoarea", știința folcloristică mondială nu depășea cu mult nivelul publicației respective. Saltul considerabil avea să fie înregistrat abia peste două decenii. Încît, dacă e să găsim vreo vină, singura mare „vină" a folcloristului rămîne aceea că a supraviețuit mult prea mult momentului pe care, într-adevăr, l-a reprezentat și la care în permanență ar trebui raportat.

Cu mai multă înțelegere s-ar cuveni, de asemenea, discutate și ideile lui Gorovei asupra rolului hotărîtor al satului în producerea și păstrarea bunurilor folclorice reprezentativ-naționale. Negarea participării orașului la viața folclorică specific națională pornea de la o realitate indiscutabilă (pe care, din păcate, atît Gorovei cît și contemporanii săi au denaturat-o). Căci oricît ne-am strădui s-o dovedim , nu vom ajunge niciodată să putem pune semnul egalității între contribuția artistică a satului și aceea a orașului la patrimoniul culturii populare românești. Faptul respectiv apărea atît de evident, încît atunci cînd Lucian Blaga — cu mai multe argumente și cu un incomparabil mai mare talent — a lansat ideea satului-matrice stilistică a neamului românesc nimeni nu s-a gîndit să-l combată. Dar Blaga nu a fost singurul ! E cazul să-l mai amintim oare pe Mihail Sadoveanu, care timp de peste șase decenii a susținut neabătut aceleași idei, influențate, poate, chiar de opiniile prietenului său Gorovei ? ! Sînt doar două din multele exemple ce ar putea fi aduse în discuție.

Exceptînd interpretările de mai sus — care nu sînt atît ale lui Iordan Datcu, cît ale celorlalți exegeți ai operei lui Artur Gorovei—se poate spune că prefațatorul antologiei *Litera-*

---

* Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, bibliografie și indici de Iordan Datcu, Editura Minerva, București, 1976, XXVI + 475 p.

Rev. ist. teorie lit., tom. 25, nr. 4, p. 601-614, București, 1976.

tură populară găseşte întotdeauna tonul adecvat în aprecierea contribuţiei folcloristului. Judecăţile sale, dovedind o largă deschidere de orizont şi subtilitate analitică, relevă cu obiectivitate atît realizările, cît şi scăderile inevitabile ale operei cercetate. Prin raportări continue la stadiul folcloristicii contemporane lui Gorovei şi la evoluţia ulterioară a disciplinei, Iordan Datcu fixează cu discernămînt locul folcloristului în istoria cercetărilor culturii populare. Pe bună dreptate se insistă asupra meritelor lui Gorovei în investigarea cosmogoniei, a meteorologiei, a mitologiei şi incantaţiilor populare, subliniindu-se că studiile şi culegerile sale au rămas — în ce priveşte cunoaştera datinilor şi a obiceiurilor legate de riturile de trecere, sau a credinţelor şi superstiţiilor în genere — „texte de referinţă, capabile să dea o imagine a unor fenomene revolute în cea mai mare parte".

O vastă bibliografie a întregii creaţii literare şi folcloristice a lui Gorovei, precum şi a articolelor şi studiilor dedicate personalităţii sale încheie ediţia, propunîndu-ne în final imaginea de ansamblu a contribuţiei folcloristului în cadrul culturii române. Poate că într-un viitor nu prea îndepărtat vom avea posibilitatea să ne elucidăm asupra acestei contribuţii, nu numai din bibliografie, ci din parcurgerea unei ediţii cuprinzătoare, care să redea circulaţiei, atît opera sa literară (în bună parte inedită), cît şi opera folcloristică.

I. Oprişan

Mihai Eminescu, *Lecturi kantiene.* Traduceri din *Critica Raţiunii Pure.*

Editate de C. Noica şi Al. Surdu. În anexă: două fragmente de Titu Maiorescu. Editura Univers, Bucureşti, 1975

C. Noica şi Al. Surdu publică la „Univers" traducerile lui Eminescu din opera lui Kant, anexînd, documentar, două fragmente din traducerile lui Maiorescu. Paradoxal, ca atîtea ce aparţin posterităţii fenomenului eminescian, această traducere a rămas difuzată public printr-o singură ediţie, aceea din 1914, atît de deficitară imperativului ştiinţific. Însăşi exegeza critică nu a relevat de la Pogoneanu încoace importanţa şi semnificaţia traducerilor eminesciene din Kant. Studiile bune despre filozofia lui Eminescu, despre sursele filozofiei germane, nu au marcat deosebit gestul poetului. Revine azi acest merit lui C. Noica. Relaţia Kant-Eminescu capătă o nouă dimensiune şi este pusă într-un context spiritual nou. Actul editorial, după o traducere modernă şi recentă a *Criticii Raţiunii Pure* de către Nicolae Bagdazar şi Elena Moisuc (Editura Ştiinţifică, 1969), este o reapropiere de una dintre cele mai înalte culmi ale gîndirii teoretice a lumii, pe calea geniului eminescian. Încercarea lui Eminescu de a-l tălmăci pe Kant în limba românească era, în fond, demonstraţia capacităţii genuine a acestei limbi şi culturi de a putea să exprime într-o terminologie proprie o operă unică a spiritului uman. Era una dintre cele mai fantaste iniţiative creatorii ale lui Eminescu în epoca 1871 — 1874. Eminescu dădea operei lui Kant un statut nou : acela al limbii româneşti. Îi crează, pentru aceasta, o expresie filozofică autohtonă, care să-i poată transmite mesajul. Îl re-gîndeşte şi îl re-crează, regîndind şi recreind limbajul nostru teoretic. Ediţia lui C. Noica şi Al. Surdu, armată cu un frumos studiu al celui dintîi dintre editori, care a şi „descoperit" pentru cultura contemporană valoarea intrinsecă a traducerii eminesciene, popularizînd-o insistent în presa literară, apare ca o operă în egală măsură şi a celui care a gîndit-o şi a scris-o, dar şi a acelui care a retranspus-o în românește. Eminescu nu avea nevoie să-l citească pe Kant în traducere. Nu-l învăţa mai bine în acest fel. Poetul nu era urmărit de ideea practică a traducerii, ci de ideea creerii unui limbaj filozofic modern în cultura noastră. *Lecturi kantiene* nu era pur şi simplu o şcoală privată a poetului pentru a studia filozofia clasică germană. Nici un act de pietate ! Eminescu caută verbul filozofic românesc. Crează un limbaj al conceptelor şi al noţiunilor sistemelor filozofice clasice. În limba românească se poate exprima Kant. Nu într-o limbă arhaizantă, nici într-una corcită cu vreuna dintre limbile de cultură universală. Există pentru poet o limbă românească modernă în care se pot vehicula cele mai adînci meditaţii ale inteligenţii umane. Traducerile din Kant sînt, de aceea, nu „ceasuri de mulţumire" ale tînărului studios de la Viena şi Berlin, ci o lucrare gravă asupra limbii noastre şi asupra spiritului nostru. Ca şi Maiorescu, Eminescu clădeşte, în a doua jumătate a secolului al XIX-lea, limbajul filozofic românesc modern.

Editorii, mai fideli limbii poetului decît filologii, au apreciat că textul lui Eminescu trebuie publicat ca atare, copiindu-l, fără intervenţii motivate de unele teorii asupra muncii de transcriere. C. Noica şi Al. Surdu re-scriu manuscrisul. Comentatorii, de altminteri şi filologii,

nu mai pot fi induși în eroare din cauza lecțiunilor și a transcrierilor după norme și îndreptare monotipizate. În fond, grafia unei limbi face parte în ființa ei. Chiar și acele grafii „formale" spun mult filologului și interpretului de cultură. E un punct de vedere, justificat mai ales de faptul că nu există o altă putință de a consulta originalul.

Studiul lui C. Noica, venit după marile iluminări ale lui N. Iorga și G. Călinescu, profund și cu observații inedite despre filozofia kantiană și relațiile ei cu gîndirea eminesciană, sublim în pledoaria unei pătrunderi într-o lume a ideilor noastre prin Eminescu, conștiința noastră mai bună") ne apare ca un posibil fragment dintr-un volum despre *Filozofia lui Eminescu*. Noica e singurul în măsură să scrie această carte. Un filozof!

Marin Bucur

Mircea Braga, *Conjuncturi și permanențe*

Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1976, 160 p.

Noul volum al criticului sibian Mircea Braga vădește, mai pronunțat decît precedenta sa carte (*Sincronism și tradiție*, Dacia, 1972), preferința pentru discuția aspectelor teoretice ale artei moderne, în primul rînd ale literaturii ; preocupat să stabilească, să delimiteze semnificațiile mai generale ale faptului literar în evoluția artei noastre contemporane, autorul este inevitabil purtat spre reformularea unor concepte tradiționale ale esteticii, aplicarea lor în cîmpul fenomenelor contemporane aducînd adesea nu numai îmbogățiri cantitative ale unei experiențe niciodată încheiate, ci și modificări de perspectivă sau de sens. Observînd, în *Cearta esteticii cu ea însăși*, faptul că estetica modernă pare din ce în ce mai preocupată de „investigarea și « definirea » propriei sale structuri și a propriei sale condiții", M. Braga remarcă tendința mai generală a procesului, care se manifestă și în critica literară, de a neglija aplicarea propriu-zisă a cercetării asupra fenomenului în favoarea unor discuții metodologice, nu întotdeauna utile (a spus-o, mai de mult, și N. Manolescu, și nu numai el). Este vorba, evident, cum sugerează autorul, de o criză de creștere, pricinuită în primul rînd de pătrunderea masivă în disciplinele artistice a noilor metode structuraliste, formalizante, matematice, cibernetice ș.c.l. Este vorba desigur, și de faptul că „estetica există și într-un spațiu în care ea însăși e creație", refuzînd astfel definițiile dogmatice și limitative. Nu e mai puțin adevărat însă că momentul de „criză" trebuie depășit, și anume prin repunerea în discuție a conceptelor de bază cu care se operează în mod curent și care sînt, de fapt, cele mai supuse fluctuațiilor și neînțelegerii. Este și ceea ce face cartea de față.

O atenție deosebită se acordă, de pildă, conceptului de valoare estetică, criticul propunînd — în prelungirea unei idei a lui Jan Mukarovský — definirea ei ca un proces activ, în care implicarea percepției obiectului de artă presupune proiectarea sa pe ecranul unei „structuri-matrice ideale" care oferă măsura împlinirii artistice ; această structură ar fi doar „unul din rezultatele procesului de valorizare și, totuși, mai mult decît însuși acest proces" (*O ipoteză asupra valorii artistice*). Ideea este dezvoltată complementar și în alte eseuri (*Valoarea estetică — între activ și pasiv*, *Socialul și valoarea estetică*) pledîndu-se pentru înțelegerea valorii artistice „ca o inepuizabilă tendință de adecvare cu sine însăși" prin „coordonarea sensurilor axiologice cu cele ale conștiinței sociale într-un timp dat" (p. 83). Specificul valorii constă tocmai în caracterul său continuu procesual, care îi permite permanenta sa adecvare la datele complexe ale socialului determinat istoric, prin care se și verifică neîncetat : „Desigur, valorile nu reprezintă un tot închis și, mai ales, imuabil, situat odată pentru totdeauna. În semnificația ei, valoarea estetică nu degajă, nu elimină mișcarea, ci o implică. Ea suportă presiunea unor determinate comandamente existențiale, în funcție de spațiul social, istoric, economic, cultural, național etc. de care e « reclamată », dar și a unor comandamente individual-subiective. Mișcarea la care acest complex obligă valoarea poate fi înțeleasă și ca instabilitate a semnificațiilor, numai că această instabilitate nu vizează sensurile adînci, cu adevărat primare, esențial-specifice. Cu alte cuvinte, valoarea estetică nu trece spre altceva, ea rămîne valoare estetică, expresie a omului și a permanenței sale" (p. 107).

Mircea Braga, eseist cu o frază clară și armonioasă, reflectînd o gîndire matură, mișcîndu-se cu ușurință în sfera ideilor, nu scapă prilejul de a pleda în cîteva pagini și în favoarea formei de expresie care i-a cîștigat adeziunea, citîndu-l pe Al. Philippide („eseul, sub aparența lui modestă, este o manifestare a maturității literare") și rupînd cîteva lănci împotriva așa-numitului „complex al rigorii științifice", a maniei citatelor, trimiterilor excesive și abundenței de discuții erudite care înnăbușă ideea originală. Iritarea este îndreptățită, fără îndoială, dacă se adresează operelor mediocre, dar de mediocritate nu scapă nici eseiștii ; principiul adecvării,

pe care autorul l-a avansat în atîtea rînduri, rămîne și aici suveran. Căci nu ne putem închipui — cel puțin deocamdată — o istorie a literaturii în eseuri. Ținuta „științifică" există, numai că ea nu trebuie căutată — credem noi — în subsoluri, ci în substanță, așa cum valoarea unui eseu nu stă în absența trimiterilor și a explicațiilor (mărturisesc că m-am încurcat uneori între atîtea nume și rareori titluri invocate dezinvolt de autor), ci în noutatea punctului de vedere și eleganța cu care este susținut.

Acestea există cu prisosință în cartea lui Mircea Braga și o recomandă meditației noastre. Chiar și în cazul excesului de „rigoare științifică".

Mircea Anghelescu

Octavian C. Tăslăuanu, Spovedanii

Ediție îngrijită de Gelu Voican, prefață de Vasile Netea
note de Vasile Netea și Gelu Voican
Editura Minerva, seria „Memorialistică", 1976, XXIX+308 p.

Numele lui Octavian C. Tăslăuanu, de la a cărui naștere s-au împlinit, la 1 februarie 1976, 100 de ani, este consemnat de istoria literară îndeosebi pentru rolul însemnat ce l-a avut ca redactor permanent al revistei „Luceafărul" între anii 1902—1914, cînd a făcut din cunoscuta publicație un „steag de luptă națională", „o oglindă a tuturor frămîntărilor vieții românești". Numele său este de asemenea citat la loc de cinste între cei care, cum spune singur, „au așezat o cărămidă, arsă în văpaia sufletului lor, la întemeierea unității culturale și politice a neamului nostru". Dacă Tăslăuanu nu s-a realizat în critica literară, volumul său *Informații literare și culturale* (Sibiu, 1910) trecînd neobservat în epocă și fiind apoi aproape uitat, în schimb, ca memorialist importanța sa este recunoscută și ineditele sale în acest gen vor spori și mai mult interesul istoriei literare și culturale. Memorialistica sa nu se reduce, cum se știa pînă mai ieri, la evocarea revistei pe care a condus-o (despre care a publicat în urmă cu patru decenii un volum, *Amintiri de la „Luceafărul"*), la paginile despre Octavian Goga și la portretele închinate unor contemporani (L. Rebreanu, B. Delavrancea, I. L. Caragiale, Al. Vlahuță, N. Iorga ș.a.), ci pătrunde și dincolo de mediile literare. În 1938, proiectîndu-și editarea operei, Tăslăuanu se gîndea la 15 volume, dintre care pînă la moartea sa (1942) au apărut șase, rămînînd inedite volumele I, III, VI, VII, VIII, IX, XII, XV.

Volumul de acum, interesant, firește, în toate secțiunile sale, ne reține cu deosebire atenția prin prima parte a sa, *Satul meu*. Dealtfel, aceste pagini au fost scrise de Tăslăuanu într-o stare sufletească particulară : „Scenele din copilăria mea, în satul acela de munte, au fost cele mai frumoase, de care mi-am adus aminte întotdeauna cu o adevărată desfătare sufletească".

Interesul pentru sat, pentru cultura populară tradițională, pentru limba populară a fost, cum se știe, o constantă primordială a scriitorilor din generația „Luceafărului", cîțiva dintre ei năzuind să alcătuiască monografia satului transilvănean. Și trebuie spus că obsesia aceasta nu stăpînea doar pe prozatori (I. Agârbiceanu), ci și pe poeți, Octavian Goga considerîndu-și primul volum de versuri o monografie lirică a satului transilvănean. Un alt factor care explică aderența lui Tăslăuanu la memorialistică este strict familial. Satul natal, Bilbor, i-a oferit, prin bunicul său, Mihai Stan, un imbold în acest sens. Bunicul dinspre mamă, „măsurat și înțelept la vorbă ca un letopiseț", mîndru, demn și cu un acut sentiment a ceea ce numea el „honoria", adică al onoarei, practica un original tip de memorialistică : „Bunicul nu știu de unde învățase să țină memoriale despre evenimentele ce i se păreau însemnate. Cioplea o tăbliță de lemn de mărimea unei cărți, mă punea să scriu pe ea cu litere mari evenimentul iar el, care nu știa să citească, săpa în lemn literele, ca să nu se șteargă. Celariul bunicului era plin cu astfel de tăbițe. Îmi aduc aminte că o dată m-a pus să scriu despre un puhoi mare (a Bistricioarei), care făcuse o seamă de stricăciuni. Altă dată, ce a fost la mînăstirea Durău și că în timpul slujbei s-a întunecat ca noaptea și că, în sfîrșit, într-o vară a fost mare secetă". Din acest mod original de a memora al bunicului, care și-a luat „coautor" pe nepotul său, Tăslăuanu a moștenit sobrietatea, simplitatea și decizia expresiei.

Spovedaniile sînt, în prima lor secțiune, veritabilă literatură, care oferă istoricului literar, preocupat să reconstituie procesul formării scriitorului și militantului Tăslăuanu, prețioase repere. Paginile acestea pun cu vigoare în lumină elementul ce a avut rol determinant în formarea lui Tăslăuanu, vădesc contribuția primordială a Bilborului, primul mediu de formație și cel mai plin de consecințe pozitive pentru profilul cărturarului.

Se poate chiar spune că, alături de rolul lor de a dezvălui o lume, un peisaj, uman şi natural, ambele de o acută originalitate, Tăslăuanu a imprimat spovedaniilor sale un deschis ton polemic, cu tot ceea ce se scrisese pînă la el despre sat, care continua să rămînă, după opinia sa, o *terra incognita* : „Satul trebuie descoperit chiar şi pentru savanţi. Studiile ce s-au făcut asupra lumii de la sate sînt numai nişte luminiţe sărace, la flacăra cărora nu se vede aproape nimic". Acuza ne-ar apărea nedreaptă şi generalizarea pripită dacă n-am aminti imediat altă observaţie a lui Tăslăuanu, din care se deduce dezideratul profunzimii orizontale şi verticale în cercetarea etno-folclorică a satului românesc : „Fiecare sat e o lume de sine stătătoare, care are multe note de înrudire cu alte sate, dar fiecare posedă o fizionomie specială, cu trăsături originale, care-l deosebesc de celelalte". Cercetarea, ni se spune, nu trebuie să se rezume la satul prototip, ci trebuie să se aplice satului precis conturat, la satul-entitate, în care particularităţile, nuanţele — pe fondul trăsăturilor comune — sînt puse mai cu evidenţă în relief.

Formaţia lui Tăslăuanu, în ceea ce a avut ea caracteristic şi durabil, este opera satului, a mentalităţii acestei localităţi din crestele Carpaţilor. În familie, viitorul scriitor cunoaşte, prin părinţii săi, două culturi : una, precumpănitor cărturărească, reprezentată de tatăl său — un visător, un „patriarh înţelept", un „cărturar pasionat", stimat de toţi sătenii, posesor al unei vaste biblioteci, „care ar fi făcut cinste multor cărturari cu universităţi isprăvite" — şi cealaltă, tradiţională, prin mama sa, Anisia. Aceasta, „înzestrată cu de toate, ca însăşi natura", fiinţă deosebită, „ţărancă plămădită din stîncile munţilor", unea un sumum de calităţi, care rar se întîlnesc întrunite toate într-o fiinţă : frumuseţe, mîndrie, demnitate, înţelepciune, inteligenţă, memorie prodigioasă, dar de povestitoare, spirit satiric şi inventiv. Configuraţia ei spirituală este de fapt rezultatul unei formaţii enciclopedice de sorginte populară. Cunoscătoare a „tainelor vieţii ţărăneşti", cumpănind totul „prin prisma experienţei milenare a ţărănimii, Anisia exercită asupra fiului ei o „înrîurire covîrşitoare". Există însă, în influenţa părinţilor asupra fiului, o latură în care ei şi-au împărţit, fiecare în felul său, contribuţii, aceea a educaţiei patriotice, a educaţiei naţionale : „Naţionalismul din sufletul meu e sădit de tata, care îmi vorbea de pe atunci de unirea tuturor românilor într-un singur stat" ; „ţăranca aceea înţeleaptă m-a învăţat să-mi iubesc neamul şi să nu deznădăjduiesc niciodată". Deşi amintirile par a avea atenţia îndreptată exclusiv asupra propriei familii (subtitlurile ar pleda pentru această aparenţă : *Familia Tăslăuanu*, *Bunicul*, *Bunica*, *Tata*, *Mama*), paginile la care ne referim sînt străbătute de nenumăratele fibre ale satului. Anisia Tăslăuanu, către care se îndreaptă toată preţuirea memorialistului, este în fond un reprezentant de seamă al satului, un proeminent exponent al mentalităţii Bilborului.

Autorul consemnează străvechi şi originale rituri de trecere (obiceiuri la nuntă şi la înmormîntare), obiceiuri pastorale calendaristice (cum este „poema bucolică" a „alesului oilor" la Sf. Gheorghe). Toate evenimentele satului se petrec după ritualuri străvechi, în care elementele păgîne se înfruntă cu cele creştine, înfruntare care îşi găsea teren şi în familia Tăslăuanu : „Pe cînd tata slujea în biserica creştină şi combătea credinţele deşarte, mama se închina netulburată şi la zeii ei păgîni".

Stabilind, în volumul *Călare pe două secole* (1968), două categorii de oameni preţioşi pentru neamul lor — prima, „oameni de talent, care răspîndesc cu dărnicie roadele talentului lor", şi a doua, „cei care îngrijesc să nu se distrame ceea ce talentele creatoare au produs" — , S. Puşcariu îl trecea pe Oct. C. Tăslăuanu în a doua categorie. Dacă ar fi cunoscut memorialistica la care ne referim, S. Puşcariu ar fi formulat, fără îndoială, alte aprecieri.

Spovedaniile, prin ceea ce aduc ele nou, contribuie la o fixare mai fermă şi mai nuanţată a lui Tăslăuanu în cadrul prozei noastre memorialistice şi se constituie într-un convingător argument pentru o mai dreaptă situare a scrisului său în genere.

Iordan Datcu

Ion Bălu, *G. Călinescu, 1899—1965, Biobibliografie,* Editura Ştiinţifică şi Enciclopedică, Bucureşti, 1975

După mai multe articole în presă, începînd din 1963, o teză de doctorat — în 1969, şi un „eseu despre etapele creaţiei" lui G. Călinescu, apărut la „Cartea Românească" în 1970, Ion Bălu publică acum acest masiv volum bibliografic, cuprinzînd peste 7 800 de fişe — titluri, lucrare de importanţă primordială pentru orice studiu ulterior despre opera călinesciană, şi care marchează *o dată* în cunoaşterea integrală şi substanţială a acestei mari personalităţi a

culturii românești. Desigur, „iluzii în privința exhaustivității" — cum notează chiar autorul acestei întreprinderi (p. VI), mai ales cînd este în cauză bogata publicistică interbelică, nu ne putem face; dar limitele au fost trasate, ansamblul este realizat și nu mai rămîn decît amănunte de îndreptat, erori de corectat, alte informații de adăugat; un astfel de edificiu trebuie să devină, în fapt, o lucrare continuă și colectivă — și de aceea vom aduce de la început prinosul nostru de recunoștință celui care a pus temeinice temelii.

Stimulat și ajutat de bibliografii anterioare, îndeosebi de cea publicată în „Studia Bibliologica", vol. 2, 1967, de Constantin Radu și Marianne Radu [*G. Călinescu, Bibliografie, partea I (1919 — 1941)*], Ion Bălu a extins cercetarea, însă, la cca. 250 de publicații, ziare și reviste apărute între mai 1919 și 31 decembrie 1970, ceea ce oferă, luînd în considerație notele analitice și citatele excerptate de la fiecare fișă bibliografică, o mai bună încadrare a lui G. Călinescu în epocă, și chiar semnificații noi despre contemporanii săi.

În fața unui material informativ atît de vast, prima problemă care se ridică este aceea a structurării, a clasificării într-un mod cît mai funcțional. Iar din acest punct de vedere, pentru a putea fi utilizată intensiv și global, *Bibliografia* lui Ion Bălu trebuie mai întîi parcursă — și conspectată! — în întregime și restructurată după cerințele fiecărei cercetări în parte. Îndeosebi la *Opera lui Călinescu, cap. II*: *În periodice* (de la p. 27 la p. 328), unde autorul a optat pentru o îmbinare a criteriului tematic cu cel cronologic, consultarea devine anevoioasă. *Scrierile literare originale* sînt clasificate în 9 (nouă) specii, multe inadecvate și producătoare de confuzii. Așa, de ex., sub *schițe, nuvele, poeme în proză*, apar mai multe „cronici ale optimistului" (nr. 294—299), ce nu-și aveau locul aici, unele fiind simple articole ocazionale (*Gînduri despre 23 August*), altele intrînd în acest gen călinescian specific (*Soarele* a fost dealtfel republicat de autor în volumul din 1962). Tot așa cum alte „cronici ale optimismului" (nr. 611 — 615, 628) nu pot figura la *piese de teatru* numai pentru că G. Călinescu a dat ideilor sale o formă socratică mai accesibilă.

Sub *fiziologii* Ion Bălu adună peste 50 de articole, în majoritate însă „cronici ale mizantropului sau optimistului", care îngustează înțelegerea lui G. Călinescu despre portretul uman sau moravurile sociale. De mare interes este secțiunea *amintiri, mărturii autobiografice*; dar ea ar fi putut fi încă îmbogățită cu multe pagini confesive dacă s-ar fi clasificat aci și alte articole trecute aiurea — de ex. prima „cronică a optimistului" din 9 dec. 1955 (la nr. 2328), ca și *interviurile* acordate de-a lungul timpului Profirei Sadoveanu (5509), lui Dan Petrașincu (5524), G. Ivașcu (5635), Ion Biberi (5966), Bănulescu și Purcariu (6285), risipite în partea a II-a a *Bibliografiei* (despre viața și opera lui G. C.), și poate chiar unele reportaje și note despre vizitele și călătoriile scriitorului, sau conferințele profesorului și omului politic. În orice caz, cu un plus de circumspecție trebuie avertizat cititorul asupra unor fragmente din expunerile lui G. Călinescu în ședințele de simbătă ale Institutului (3350, 3375), apocrife publicate postum, cunoscută fiind atmosfera de extaz a auditoriului și interdicția mereu repetată a Profesorului de a se lua note.

Trecînd la cap. de *critică și istorie literară* călinesciană, sîntem confruntați cu o secțiune teoretică de *probleme generale de estetică, critică, teorie și istorie literară*, care amestecă articole diverse cu trimiteri la cronici literare (pentru fragmente teoretice!), și chiar la „cronici ale optimistului" — care, ce-i drept, într-o epocă au fost singura formă de manifestare publicistică a lui G. Călinescu. Chestiunea este însă oțioasă, pentru că, așa cum se știe, G. Călinescu este peste tot și istoric literar și critic, nelipsindu-i niciodată nici orizontul teoretic, nici criteriul estetic. Și atunci, împărțirea în 12 (douăsprezece) subcapitole, dintre care *cronici literare și recenzii* cuprinde alte 7 (șapte) diviziuni, apare ca excesivă! Ce deosebire se poate face între *studii, articole și note despre literatura română* și *evocări, comemorări, articole omagiale* — decît din punctul de vedere al structurii destinate?! De ce un grupaj pentru *editor și comentator al operei lui M. Eminescu și Caragiale*, și nu și altele separate pentru Creangă, Sadoveanu ș.a.?! Întrebările pot continua... Mai elocventă ar fi fost păstrarea structurilor generice prin care Călinescu s-a încadrat în formele literare românești, le-a păstrat pe unele sau le-a înlocuit pe altele pe măsura propriei sale personalități: cronică literară, recenzie, studiu, articol, foileton, rubrică („din viață și din cărți", „însemnări", „indiscreții, anecdote", „carnet săptămînal", „biografia", „ocultism" etc.), „revista revistelor", „poșta redacției", „note", „conferințe" ș.a. pînă la „cronica mizantropului" și „cronica optimistului"; menționarea exactă a formei dă o semnificație suplimentară, și nu de puține ori și o explicație verosimilă aparentelor contradicții călinesciene în timp. În plus, respectîndu-se pe cît posibil și cît mai strict cronologia, sînt indicate toate treptele concrete ale devenirii uneia din cele mai mari personalități ale culturii românești. În acest sens, o muncă de cel mai mare merit și cu rezultate notabile pe fiecare pagină a depus Ion Bălu în semnalarea reluărilor, a retipăririlor, uneori sub alte titluri, cu schimbări mai mult sau mai puțin importante, de la un articol la altul, pînă la monografie sau la *Istoria literaturii române*, sau de la o variantă la alta a poeziilor, de la „cronici ale mizantropului sau ale optimistului" la romane etc. — ceea ce deschide multe căi spre labora-

torul de creație călinescian, puțin analizat, relevînd de pe acum texte care n-au mai fost republicate de scriitor, unele strict ocazionale, altele însă uitate poate ...

Remarcabilă este partea de exegeză *despre viața și opera lui G. Călinescu*, reunind peste 2 700 de titluri (inclusiv trimiterile la „iconografie"), unde principiul cronologic dominant sublimează deseori în semnificații nebănuite. Dar, trebuie să accentuăm un alt merit al *Bibliografiei* lui Ion Bălu, — la extragerea și a altor semnificații ne ajută succintele sale note și excerpte la fiecare articol, ca și corelațiile între diferite titluri (răspunsuri, polemici etc.) — și nu putem decît să regretăm că ele nu sînt mai multe, iar uneori sînt numerotate eronat, probabil din cauza adăogirilor succesive. Tot așa cum la titlurile *operei* am regretat că excelentele „referințe" la totalitatea numelor proprii cuprinse în textul călinescian au amestecat uneori indistinct pe scriitorii studiați cu cercetătorii anteriori (v. 1870, unde între C. D. Aricescu și Maiorescu figurează El. Piru, Rodica Chiper, Augustin Z. N. Pop).

O structură mai bogată și mai bine selecționată ar fi meritat secțiunea *amintiri despre G. Călinescu*. Căci, pe lîngă mulți autori importanți, există și N. Țirioi (5200) cu amintiri de la examenul universitar din 1945, C. V. Toma (5242) cu o vizită acasă la G. C. în iarna anului 1954 ș.a., în vreme ce Al. Piru figurează (5199) cu un articol (în memoriam) din 1965, lipsind trimiterea la amintirile despre cursurile Profesorului din 1938 la Iași (v. 5632), iar G. Ivașcu (!) este omis de la acest capitol, cu toate că cel puțin două articole ar fi putut fi aduse aci de la exegeză (5662, 7812), ele conținînd impresii de la examenele lui Călinescu și din ultimele zile ale celui care-i fusese îndrumător și prieten de-o viață.

O primă încercare temerară face Ion Bălu în lucrarea sa prin catalogarea și clasificarea *Corespondenței trimisă și primită* de G. Călinescu. Notele sale și citatele, oricît de sumare, uneori derutante prin fragmentarism (v. 4125, 4128), dar alcătuind o inerentă „mică istorie" — cu intervenții, ajutoare etc., lasă să se întrevadă avatariile vieții, care nu-l mai ajung pe cel trecut în eternitate, dar în mod cert nu vor fi pe placul multor contemporani. La nr. 3538, de ex., este semnalată cererea profesorului G. Călinescu către decan, de a fi scutit să examineze pe un student din anul III (ulterior universitar și publicist cunoscut) care scria articole împotriva sa în „Flacăra" (febr. 1948); la nr. 4214 și 4220 doi profesori universitari recomandă lui G. Călinescu (la 17 dec. 1957 și 24 ian. 1958) primirea în Institut a unui tînăr ajuns astăzi critic notoriu etc.

Într-o *addendaI* Ion Bălu tratează problema *pseudonimelor lui G. Călinescu*, cu precizări dintre cele mai importante. Din păcate, meritele (multe, puține, ale celor ce au adus lumini noi în acest domeniu sînt ușor amestecate și eludate. Reluarea polemicii cu Geo Șerban, și indirect și cu mine, lasă mai degrabă impresia că contribuția mea a fost de „a atribui eronat lui G. Călinescu „cronica modei" semnată Dandy (p. 619). În vreme ce identificările din pagina sa anterioară (Sportiv, Ovidius, Al — cu descifrarea Alceste — mizantropul, dar și ibericul Algar), ca anticipări ale lui Aristarc, au fost semnalate de mine pentru prima dată mai întîi în „Ateneu", nr. 6, iunie, 1966, apoi în „Revista" de față, nr. 3 — 4/1965 (apărut însă mai tîrziu). E drept că citarea acestor două articole (sub nr. 6526, 6598), iar a ultimului chiar în subsolul addendei, înseamnă totuși o recunoaștere, față de preluarea anonimă din monografia *G. Călinescu*, 1970 (p. 462 urm.).

Urmările *Bibliografiei* lui Ion Bălu vor fi, neîndoios, dintre cele mai variate și importante. Se poate deja conchide într-un mod nou asupra multor scrieri pe care G. Călinescu nu le-a mai republicat, dar care sînt interesante în sine și oricum semnificative pentru actul creator. Socotim, de aceea, de mare interes publicarea completă a „cronicilor" de „înțelept în gîlceavă cu lumea", de către Geo Șerban. Și am dori un ritm mai alert pentru ediția de *opere* care apare la Editura Minerva. Și nu în ultimul rînd, *Bibliografia* lui Ion Bălu demonstrează încă o dată ce adînci înțelesuri va căpăta istoria receptării personalității lui G. Călinescu de contemporani și de posteritate (o primă sinteză, nepublicată, a realizat Dinu Pillat). Ni se va revela șocul fecund pe care artistul de geniu l-a produs totdeauna. În 1939, un comentator politic socotea „hazardată" afirmația lui G. Călinescu că „economismul lui Eminescu este un adevărat materialism istoric" (5774); în 1941 un cronicar literar găsea exagerată proclamarea ca „esențial" a substratului nostru tracogetic (5814); și tot în 1941, în cenaclul „Sburătorului", aruncînd revoltat „Porunca vremii", care denigra *Istoria literaturii române* a lui G. Călinescu, E. Lovinescu exclama: „E o carte genială, domnii mei !" (5809); — astăzi, astfel de adevăruri au devenit bunuri comune. Pentru orice intelectual român, personalitatea lui G. Călinescu constituie un necesar catalizator.

N.B. Dăm aici măcar un început de *Errata* :

— la p. VI : „Cronica optimistului" începe nu din noiembrie ci de la *9 dec.* 1955 (cf. 2328).
— la p. XXII și nr. 853, 854 : „Istoria *literară* ca știință inefabilă și sinteză epică", nu „istoria".
— la p. XXV : călătoria de studii e în *Moldova*, nu la „Moscova".
— la p. XXVI : în aprilie 1962 nu este „invitat" la Sesiunea extraordinară a M.A.N., căci era *deputat* și a rostit și o cuvîntare (v. „Scînteia" din 30 aprilie 1962).
— la p. XXVII — în aug. — sep. 1962, G. Călinescu n-a mai făcut excursii cu colaboratorii.
— la nr. 26 : în loc de „direcție" — *disecție* înceată ...
— la nr. 628 și la Indice : numele corect al regizorului e *Ion Cojar*.
— la nr. 4250 și la Indice : numele corect al expeditorului este Iurii Kojevnikov.
— la nr. 6500 : în loc de „Discursul" — *Discul* G. Călinescu (meritînd o mențiune specială la *operă*, pentru că are variante ale poeziilor diferite față de cele publicate).

Marcel Duță

Ioan Guția: *Storia del nome Dracula e di altre parole d'oggi*

Acestă a cincea carte a profesorului Ioan Guția, care „insegna alla Università di Roma" (născut în 1917, la Sebeș), îi diversifică preocupările de lingvist, istoric și istoric literar, constituind, în același timp, un nou prilej de difuzare a realităților românești în lumea italiană și în general în cea a cunoscătorilor acestei limbi. Ea se încadrează, totodată, în seria amplă a produselor remarcabile ale cercetărilor românești din Italia care au, cum se știe, o tradiție de mai multe ori secular, contemporaneitatea înscriind nume precum, între alții, Rosa del Conte, Mario Ruffini, Carlo Tagliavini, Mariano Baffi, Petru Iroaie, Teodor Onciulescu, Giuseppe Petronio, Elio Filippo Accrocca, Giovanni Alessio, Francesco Anelli, Giuliano Bonfante, Salvatore Buonicontro, Marcello Camilluci, Marco Cugno, Demetrio Marin, Antonio Ucello și mulți alții, prin care se configurează diversitatea preocupărilor, dar, îndeosebi, numărul mare al autorilor (să-i amintim măcar pe defuncții Giacomo Devoto, Bruno Migliorini, Claudiu Isopescu, Mircea Popescu, Alexandrina Mititelu) din ce în ce mai avizați și mai la curent cu evoluția diferitelor discipline în țară, ca și pe plan internațional, în care încearcă să-și situeze rezultatele, cele mai multe indiscutabil competitive. De notat, pentru alte domenii ale culturii italiene și ale românisticii, nume precum arheologul Dinu Adamesteanu, economistul și *omul de cultură Iosif Constantin Drăgan*, pictorul Eugen Drăguțescu, scriitorul și indianistul Angelo Morretta (Dan Petrașincu), compozitorul și muzicologul Roman Vlad etc., etc., prin care sfera acestei problematici se lărgește și mai mult.

Activitatea lui Ioan Guția se desfășoară pe parcursul mai multor decenii, unul dintre cele mai vechi studii ale sale ocupîndu-se de „*Noapte brună (die braune Nacht — notte bruna)*" *nella lingua di Mihai Eminescu*, apărut în „Cultura Neolatina" din Modena în 1949. Opt ani mai tîrziu el va veni cu admirabilul volum intitulat *Sentimentul timpului în poezia lui Eminescu* (Roma, 1957), opera poetului constituind o preocupare relativ constantă a sa, în 1966 publicînd studiul *Structura poeziei „S-a dus amorul"* („Acta Philologica", tomus V, Societas Academica Dacoromana, Roma, 1956, p. 259— 273) etc. Volumul următor va fi dedicat tot unui mare poet, abordat sub raport stilistico-lingvistic — , *Languaggio di Ungaretti* (1959), care l-a impresionat pe scriitorul italian și i-a adus o notabilă faimă autorului (părți din carte apăruseră anterior în „Lingua nostra" și „Letterature moderne"). Va urma o utilă și în cîteva privințe inovatoare *Gramatica romena moderna* (Roma, 1967), și, în aceeași *Biblioteca di cultura* a editurii *Bulzoni* din Roma, o succintă, densă și în general justă *Introduzione alla letteratura romena* (1971). Compusă dintr-un tablou istorico-literar de ansamblu, însoțită de un *appendice* antologic de texte în original și de o bibliografie selectivă relativ obiectiv întocmită, cartea prilejuiește cititorului italian o informare minimă și onestă asupra literaturii noastre, fiind, alături de *Storia della letteratura romena* a lu Gno Lui (2ª ed. aggiornata, Firenze, 1968), un instrument consultabil.

Dar preocupările de lingvist ale lui Ioan Guţia au devenit din nou preponderente şi el se înfăţişează în recenta carte ca un înzestrat istoric al cuvintelor mai vechi sau recentissime, dînd cîteva studii ce stau bine alături de anterioarele *Il metodo di negare nella lingua romena (sulla negazione e sugli ausiliari ed intensivi di negazione)*, „Orbis", 1/1952 şi 1/1953, *Cucuruz, „Maïs", dans l'Europe central*, „Zeitschrift für Mundartforschung", 3—4/1968 şi de altele, şi, bineînţeles, de *Grammatica romena moderna*. Dealtfel preocupările lingvistice şi filologice privitoare la limba noastră sînt serios dezvoltate în străinătate, însumînd personalităţi, periodice şi volume ce alcătuiesc un corp remarcabil şi uneori excepţional de valori pe acest tărîm. Pe lîngă unii dintre cei amintiţi mai înainte, nume ca Mario Roques, Gustav Weigand, Charles Boutière, Leo Spitzer, Mathias Friedwagner, Charles Drouhet, Alwin Kuhn, Bazil Munteanu, Grigore Nandriş, Alf Lombard, Manuel Alvar, Ernst Gamillscheg, Eugen Coşeriu, H. Rolfs, Emil Turdeanu, Alain Guillermou şi alţii vin numaidecît în minte, ca şi ale multor altora, dintre care amintim măcar pe Şerban Andronescu (care scoate la New York publicaţia „Bye Cadmos", destinată scrisului şi esteticii), Erich Beck, Th. Berchem, Viggo Brøndal, Victor Buescu, Al. Busuioceanu, Alexandru Ciorănescu, Petre Ciureanu, Dennis Deletant, Hans Diplich, Neagu Djuvara, Radu Flora, Tatiana Fotitch, L. Gáldi, Helmut Hatzfeld, N. I. Herescu, A. Jouilland (care scotea în Argentina „Les Cahiers *Sextil Puşcariu*"), Angelo Monteverdi, Octavian Nandriş (autor, între altele, al unei *Phonétique historique du roumaine*, 1963), Sever Pop (cu a sa *Grammaire roumaine*, Berna, 1948, şi *La dialéctologie*, 1950 etc.), Ion Popinceanu (care a scris o *Rumaenische Elementargrammatik mit Uebungstexten*, 1950, şi, împreună cu Teodor Onciulescu, o solidă bibliografie privind *Les études de linguistique roumaine de 1939 à 1950*, în suplimentul la „Revista Portuguesa de Filologia", 1953, p, 137—224), Alexander Randa, Aurel Răuţă (care a dat în spaniolă o *Grammatica rumana*, Salamanca, 1947), Momcilo D. Savić, Fr. Schurr, Fr. Tailliez, L. Tamás, E. D. Tappe, Heinrich Zillich, deşi încă mulţi alţii se cuvenau probabil menţionaţi cu un asemenea prilej.

Cartea se deschide cu studiul *Il nome di Draculá*, prin care autorul încearcă, pe baza unei ample informaţii, să lămurească sensurile şi evoluţia numelui acestui celebru personaj, care a fost supus în cinematograful, televiziunea şi chiar în comerţul occidental de o anume factură la cele mai stranii interpretări. Aducînd discuţia pe teren istoric şi lingvistic, Guţia pune la contribuţie diverse izvoare şi ipoteze pentru a ne explica modul în care, pornindu-se de la actele de răzbunare medievală ale lui Vlad Ţepeş, s-a ajuns la acela să fie socotit vampir, agent al infernului etc.

A scăpat însă, majorităţii cercetătorilor de pînă acum, inclusiv a lui Ioan Guţia, faptul că în general Vlad Ţepeş nu „iscălea" actele sale nici cu *Dracul*, ori *Dracula*, nici cu *Draculea* sau *Drăculea*, ori cu *variantele lor vehiculate în scrieri străine* (Drakula, Dracole, Dracle, Trakle, Dracule, Dracol, Draculia, Dracuglia, Drakulye etc.) ci „*Wladislaus Dragulya*, voivoda partium transalpinarum" într-o scrisoare din 18 august 1475 către locuitorii Sibiului, *Dragkulya*, într-o scrisoare din 13 septembrie 1475, şi *Drakulya* într-una din 1476. Matei Corvin îl numea în 1476, într-o scrisoare către papa „*Dragula* capitaneus meus". Se pune astfel întrebarea dacă nu cumva numele real al domnului şi al familiei sale era mai curînd *Dragul*, cu derivatul *Dragulea* şi altele asemănătoare. Aceasta din mai multe motive : a) el ştia cel mai bine cum se numeşte (încît a treia „iscălitură", cu Drakulya, poate fi socotită ca o „scăpare") ; b) Matei Corvin, care avea sîngele românesc, şi devenise cumnat cu Vlad, era cel mai îndreptăţit să-i ştie numele exact şi să i-l „transcrie" ca atare ; Vlad fusese prizonierul său 12 ani, era dintr-o „casă domnitoare" celebră atunci (tatăl său fusese voievod, fratele său va fi şi el, ca şi fiii lui etc.), încît numele avea, cel puţin în cercurile oficiale de contact intens, fonetica bine consolidată ; e) e greu de crezut că o familie voievodală putea avea, accepta sau propaga oficial un nume, orice s-ar zice, denigrator.

Formele *Dracula* şi *Drăculea*, cu toate celelalte derivate, par a fi *apocrife* şi pot avea mai multe explicaţii : 1. Tatăl lui Vlad Ţepeş, Vlad „Dracul", ar fi fost decorat de împăratul Sigismund cu ordinul *dragonului* (cum limba cancelariilor era încă latina, în care dragonul e numit prin *draco*, iar ordinul era catolic, deci eretic, nu-i exclus ca vreun adversar să fi lansat „lecţiunea" tendenţioasă că Vlad II e membru al ordinului, clanului, cinului etc. *dracului* creînd porecla, rezultată din posibila confuzie sau asimilare dintre *Dragul* şi *Dracul*, — de unde Vlad Dracul în plan intern ; în plan extern lucrurile sînt şi mai simple : 1. străinii ştiind că este membru al ordinului *draco*, vor fi luat *Dracula* ca derivat al ordinului, scăpîndu-le diferenţa dintre *Dragula* şi *Dracula*, ultimul fiindu-le (prin originea lui latină) mai comod de scris şi pronunţat, prin rutină (cum *stilla maris* a devenit *stella maris*). 2. Ajungînd Vlad Ţepeş domnitor (se va fi trăgînd el cumva din Drag voievodul ?) şi trecînd la represaliile, pedepsele şi răzbunările ştiute, nu-i exclus ca vreun contemporan să fi zis (avînd sau nu în vedere şi ordinul dragonului = lat. *draco*, ce plana asupră-i) că acesta nu era *Dragul*, sau fiul său *Dragulea*, ci *Dracul* adică *Drăculea*. 3. Cruzimile ultime ale voievodului vor fi accentuat acest

complex, cu bază comună, dar cu înțelesuri diverse, însă ușor pretabile la jocuri și asocieri apte a schimba „porecla în renume". Că e vorba de o poreclă și de obiceiul de a porecli în epocă, mai înainte și mai apoi, pînă astăzi, se vede și din aceea că fiii săi n-au moștenit-o, unul fiind Vlad *Călugărul*, iar altul Mihnea cel *Rău*, deci iar porecle, *Dragul* sau *Drăgulea* fiind probabil compromise, inadecvate sau, mai ales, neindividualizatoare. Dar, indiferent dacă ipotezele de mai sus se vor dovedi a acoperi sau nu o realitate, peste cele două „semănturi" ale domnului: *Wladislaus Dragulya* și *Dragkulya* și peste consemnarea lui Corvin *Dragula* este imprudent a mai trece, avînd în vedere și puținătatea „cărții" pe vremea aceea, și originea unora dintre scribi și grămătici, și atenția mai redusă acordată unor asemenea chestiuni atunci, și confuziile posibile, voite sau nu, ale străinilor și adversarilor dar și asemănarea dintre cele două cuvinte și productivitatea onomastică a lui *drag* (Drag, Draga, Draghislav, Dragoe, Dragole, Dragomir, Dragomirescu, Dragoslav, Dragostin, Dragoș, Dragotă, Drăgan, Drăghici, Drăgoi, Drăgulea, Drăgulescu, Drăgulin, Drăguș, Drăguț etc., nume purtate, unele de persoane celebre, între care cîțiva voievozi!). Cuvîntul este implicat, de asemenea, în toponimie, folclor, obiceiuri (Drăgaica), etnobotanică, entomologie etc., etc., iar vechimea, pregnanța și bogăția lui onomastică, explicabilă și prin tema comună cu adjectivul *drag* și substantivul *dragoste*, poate fi un argument în plus că *Dracul* era *Dragul*, iar *Draculea* — *Dragulea*.

Se înțelege, cele de mai sus nu ating substanța studiului lui Ioan Guția, care le-a prilejuit, serios, la obiect și util pentru informarea străinilor cu ce se știa pînă acum despre numele acestui voievod muntean, ale cărui fapte nu erau atît de singulare în epocă, decît cel mult ca proporții și geografie.

Studiul ce succede face distincțiile cuvenite între *Documentarista e documentalista*, un altul punctează istoricul uneori tragic a ceea ce numește autorul *Parole della guerra fredda*, următorul fiind de interes sporit pentru noi întrucît relevă noi *Parole romene nella lingua italiana*, după cele date de Alfredo Panzini în *Dizionario moderno* (1906) de Bruno Miglonini (memoriei căruia este închinată întreaga carte) în ale sale *Parole nuove* (1963) sau de Carlo Battisti și colaboratorii cu care a întocmit *Dizionario etimologico italiano* (1950—1957). E de reținut precizarea autorului că „a scanso di equivoci, diro subito che non si trata di parole romene prese a prestito e adattate all'italiano, ma di parole che in italiano mantengono intatta la loro forma". De notat că, chiar dacă au o circulație relativ mărginașă și uneori aleatorie etc., aceste cuvinte sînt totuși destul de multe, atestînd și astfel prezența noastră pe alte meridiane Ultimul studiu are în vedere *Parole d'America entrate nella lingua romena mediane il cinema*, prin care Ioan Guția se dovedește un istoric al noului și un pasionat al său în materie lingvistică și nu numai, un autor informat și obiectiv, îndrăgostit de domeniile pe care le frecventează, harnic dar negrăbit, atent la opiniile altora, cînd le cunoaște, dornic a contribui la stabilirea adevărului și la progresul disciplinelor în care se manifestă. Este, de fapt, dincolo de posibile dezacorduri sau de creditul unor surse, ținuta cea mai evidentă a cărții de față și a activității lui de ansamblu, în măsura în care îi știm rezultatele. Ar fi de adăugat, la ceea ce citează Harry Ludlam în *A Bibliography of Dracula. The Life Story of Bram Stoker*, Londra, 1962 și Ornella Volta în *Frankestein & Company*, Milano, 1965, la datele aduse de Ioan Guția, măcar titlurile: *Țiganiada* lui I. Budai-Deleanu, nuvela *Amor și răzbunare* (1877) de I. A. Lapedatu, romanul *Bucur, istoria fundării Bucureștilor* (1858) de Al. Pelimon, oda *Ruinele cetății lui Țepeș* și balada *Năvala lui Țepeș* de D. Bolintineanu, romanul *Biciul lui Dumnezeu* (1884) de G. Baronzi, *Scrisoarea III*, a lui Eminescu, cu știuta aluzie, *În război* (1902) de Duiliu Zamfirescu (prin referirile lui Vlad Țepeș și epoca lui), *Vlad Țepeș* de Al. Vlahuță, piesă de teatru (act. I, scena VII, în „Flacăra" nr. 36/1914) și volumul *Din trecutul nostru* (1920), *Anii de temniță și domnie ai lui Vlad Țepeș* de Iulian Vesper, apărută în 1944 în volumul său *Chipuri domnești* și piesele de teatru *Paraclisierul* de Marin Sorescu și *Vlad Țepeș în ianuarie* de Mircea Bradu.

George Muntean

Lucrări pregătitoare ale tratatului de istoria literaturii polone

Cu ani în urmă, la Institutul de cercetări literare din Varșovia, s-a pus problema alcătuirii primului tratat de *istorie a literaturii polone*. Ideea a fost însă amînată nu după multă vreme pentru o etapă ulterioară, greutățile apărînd în momentul respectiv de-a dreptul insur-

montabile. Motivele? Absenţa şi incertitudinea a numeroase date aparţinînd factologiei istorico-literare, a unor exegeze conforme cu temeiurile şi perspectivele contemporane ale disciplinei, a sintezelor apreciative pe epoci sau curente care să constituie materiale ajutătoare în redactarea unui tratat corespunzător exigenţelor ştiinţifice şi sarcinilor sporite ale timpului. Dezbaterile s-au încheiat, în acea primă fază, cu hotărîrea de a se elabora mai întîi instrumentele de lucru — ediţii critice de opere şi volume de documente, studiile analitice pe probleme de amănunt sau pe scriitori, pe curente sau perioade literare etc. care să ofere autorilor tratatului elementele necesare înfăptuirii marilor sinteze. Altminteri, eforturile specialiştilor de renume s-ar fi irosit într-o dificilă trudă documentară de adunare, verificare şi stabilire a datologiei, care ar fi întîrziat neîngăduit de mult procesul redactării de ansamblu. În acest consens, aproape unanim, în cadrul colectivelor de specialitate sau individual, s-au întreprins numeroase iniţiative care s-au soldat într-un răstimp relativ scurt cu apariţii semnificative de profiluri diferite. Iată, în cele ce urmează, cîteva ilustrări ale acestui proces editorial de anvergură, care continuă şi în anii noştri, cu toate că scrierea tratatului a început mai de mult.

1. Literatura polonă 1918—1975 (Literatura polska 1918—1975), tom. 1, 1918—1932, Varşovia, 1975, 729 p.

În ansamblul cercetărilor menite să ajute la elaborarea tratatului de *Istoria literaturii polone* se cuvine menţionat la loc de frunte ciclul de cîteva volume intitulate generic *Literatura polonă 1918—1975*. Pînă în prezent a apărut numai primul tom, acoperind perioada 1918—1932, şi, în volum separat, addenda bibliografică, aceasta referindu-se însă şi la tomul al doilea, plasat pe anii 1933—1944 şi aflat în curs de tipărire. Nu este vorba de un manual *sensu stricto*, fie şi de structură universitară, cu toate că, în absenţa unor instrumente de lucru de acest fel, ar putea îndeplini fără dificultate şi asemenea funcţii, măcar într-o măsură. Nu este însă nici ceea ce numim în mod curent un compendiu academic cu finalităţi sintetizatoare. Întreg ciclul este gîndit ca o lucrare care să introducă în literatura secolului XX, precedînd sintezele ulterioare, făcînd posibilă, adică, redactarea lor de cîte un singur autor. Pentru că, la nivelul cercetărilor de pînă acum, se impunea în prealabil întocmirea unor studii care să adune toate faptele, să le selecteze şi să le încadreze în vaste analize integratoare. Studii care nu pot fi înfăptuite decît de colective mai largi de specialişti, în urma unei documentări de mare suprafaţă şi adîncime.

Astfel de rosturi împlineşte şi primul volum care, subliniem, circumscrie anii 1918—1932. Cei zece autori — A. Brodzka, T. Burek, W. Kirchner, R. Przybylski, M. Rawiński, J. M. Rymkiewicz, K. Sierocka, A. Werner, H. Zaworska şi St. Żółtkiewski — au aşezat materia cronologic, în raport cu modificările consecutive ale statutului literaturii în secolul nostru şi de fenomenele privind dinamica interioară a creaţiei. Titlurile capitolelor: *Cultura literară* (St. Żółtkiewski), *Periodicele literare* (K. Sierocka), *Critica literară* (T. Burek, A. Werner), *Poezia* (R. Przybylski, J. M. Rymkiewicz, H. Zaworska), *Proza* (T. Burek, A. Brodzka, H. Kirchner) şi *Dramaturgia* (M. Rawiński), sugerează expresiv volumul impresionant, diversitatea bogată şi complexitatea problemelor abordate. Înăuntrul studiilor, dispunerea materialului urmăreşte evolutiv caracteristicile organice ale genurilor literare (sînt avute în vedere şi speciile) şi sfera problemelor ridicate şi de textele operelor. Bineînţeles, înfăţişarea în amănunt a direcţiilor estetice şi a personalităţilor marcante, a formei şi sensului, proprii cutării creaţii, în fine, a funcţiei pe care toţi aceşti factori o realizează în procesualitatea de ansamblu presupune din partea fiecărui autor dificultăţi de decizie, care s-ar fi putut răsfrînge în diferenţe de opinii în judecarea aceluiaşi fenomen. În consecinţă, a fost nevoie să se stabilească mai întîi făgaşele interpretative mai generale care să aducă la acelaşi numitor principii de clasificare şi apreciere nu o dată de esenţe diferite, evitîndu-se astfel contradicţiile flagrante. Fără îndoială, unele repetiţii n-au putut fi ocolite, deşi în cazul scriitorilor mari, spre exemplu, care trebuiau trataţi în mai multe capitole, s-au alcătuit cuprinderi monografice, plasate în despărţitura în care se realiza ponderea precumpănitoare a creaţiei. Dealtminteri, acesta este motivul pentru care unii dintre ei vor fi prezentaţi în volumul următor. Pricini similare fundamentează şi absenţa unor periodice, „Reflektor" sau „Linia", a unor subspecii, precum romanul istoric, a cărui dezvoltare poate fi definită mai concludent în perimetrul unei epoci mai largi, ori a unor discipline deloc minore, cum sînt ştiinţa despre literatură, eseistica literară, filozofică şi sociologică etc. Iată

de ce o încercare de sinteză asupra literaturii interbelice va încheia abia volumul al doilea, al cărui cuprins nu depășește anul 1944.

Utilitatea acestei cărți, destinată tuturor specialiștilor care se interesează de literatura secolului al XX-lea, dar îndeosebi profesorilor și criticilor, studenților și elevilor de liceu, este în afara oricărei discuții. Intenționînd să adune într-un tot unitar, să ordoneze cauzal într-o frescă istorico-literară un material mozaicat și haotic, aparent imposibil de prins în tipare inteligibile, așa cum se prezintă literatura de la primul război mondial încoace, autorii ciclului *Literatura polonă 1918—1975*, deocamdată doar a volumului întîi, ușurează simțitor scrierea tratatului, operație care a și început de cîțiva ani.

2. **Teresa Kotkiewiczowa,** *Clasicism, sentimentalism, rococo. Schițe despre curentele literare ale iluminismului polonez (Klasycyzm, sentymentalizm, rokoko. Szkice o prądach literackich polskiego oświecenia),* Varșovia, 1975, 480 p.

În considerarea istorico-literară a iluminismului polonez s-a operat pînă acum cu metodologii multiple, corespunzătoare momentului spiritual în care au fost aplicate. Deși toate prezintă suficiente atuuri care le întemeiază folosirea — cronologia, individualitățile creatoare, speciile literare sau stilurile — în fiecare caz în parte atenția stăruie pe anume laturi, evidențiind doar unele particularități ale fenomenului, firește, în defavoarea altora. Necesitatea unor judecăți mai cuprinzătoare, mai complexe, așadar, și mai profunde, a determinat-o pe Teresa Kostkiewiczowa să opteze pentru un principiu ordonator mai larg — curentul literar — care să-i îngăduie o perspectivare a faptelor literare întregită cu altele exterioare creației propriu-zise, dar intrînd în structura sistemelor de relații istoricește generative. În lumina cercetărilor întreprinse, metoda se dovedește foarte potrivită pentru reformularea caracterelor generale, a principiilor interne, proprii unei epoci cu adevărat deconcertante prin diversitatea formelor de viață și artă.

Pentru că, apreciată din perspectiva cercetării istorice, formația culturii iluministe din Polonia se caracterizează în primul rînd prin coexistența înlăuntrul ei a trei curente literare care domină sfera creației, exprimînd totodată corelația dintre diferite straturi de cultură, altfel spus, între tendințele spirituale care se nasc din aceste fundamente social-istorice. Conviețuirea clasicismului cu sentimentalismul și *rococo*-ul nu se bazează pe antinomiile conceptuale, ci, mai ales, pe o conducere fertilă în domeniile existențial-artistice, cu alte cuvinte, pe o interacțiune care înfăptuiește practic o repartiție *sui generis* a sferelor de acțiune și influență ; uneori în compoziția aceleiași opere. Trecînd în revistă problemele ridicate de terminologie, prezentînd apoi contextul filozofic și poeticile elaborate, temele și speciile literare dezvoltate în proporții diferite, în cadrul fiecărui curent, autoarea subliniază diferențele specifice și precumpănirea consecutivă a clasicismului și a sentimentalismului, insistînd însă îndeosebi asupra punctelor de joncțiune, a platformelor integratoare.

Asemenea trăsături de unire între cele trei curente ale iluminismului polonez constituie discuția amplă despre tradiție, care s-a purtat pe registre multiple. Tradiția literară, de pildă, atitudinea față de modelul poetic moștenit de la baroc s-a răsfrînt în polemicile privind înțelegerea și detectarea elementelor purtătoare ale calității poetice. Pe de altă parte, rememorarea tradiției istorice s-a făcut din perspectiva necesităților de apreciere ale trecutului național, urmărindu-se de fiecare dată formularea particularităților diferențiale ale poporului polonez. Dispute aprinse s-au consumat, de asemenea, *à propos* de relația dintre individualitatea marcantă și obște, mai precis, dintre libertatea de mișcare a omului considerat izolat și îndatoririle față de semenii din jur. Prelungiri semnificative ale acestei raportări etico-morale sînt judecarea cauzelor răului social și statornicirea atitudinii individului ca ființă înzestrată cu rațiune față de fenomenele care neliniștesc colectivitatea la un moment dat. Așadar, un unghi de cercetare nou, permițînd o imagine a literaturii iluministe din Polonia cu destule fațete modificate — iată meritul cărții Teresei Kostkiewiczowa, argumentele, altele decît cele de pînă acum, cu ajutorul cărora autoarea contribuie la clarificarea unor probleme de istorie literară aflate încă în litigiu.

3. Władysław St. Reymont, *Scrisori către familie* (*Listy do rodziny*) Ediţie îngrijită de Tomasz Jodełka-Burzecki şi Barbara Kocówna, *Prefaţă* şi *Notă asupra ediţiei* de Barbara Kocówna, Varşovia, 1975, 492 p.

Cunoscută destul de sporadic, corespondenţa lui Reymont, foarte bogată, se află încă risipită prin depozitele bibliotecilor sau în colecţii particulare neştiute de nimeni ; ca să nu mai vorbim de golurile survenite în timpul războiului. De aceea, publicarea ei, într-o ediţie definitivă, implică dificultăţi pe drept cuvînt insurmontabile ; cel puţin deocamdată. Este şi motivul pentru care alcătuitorii volumului de faţă au cuprins numai scrierile către membrii familiei, cele zece grupe, în funcţie de destinatari, putînd constitui într-adevăr un întreg cît de cît unitar ca problematică şi timp. Ce-i drept, în fondul bibliotecilor de stat şi private mai există multe epistole expediate de autorul *Ţăranilor* unor prieteni apropiaţi ori unor personalităţi marcante ale vremii, acestea însă vor închega următorul volum, care se află în pregătire la aceeaşi editură.

Toate variantele publicate se întemeiază pe autografele aflătoare la Biblioteca Naţională, la Ossolineum şi în posesia urmaşilor. Afară de 70 de scrisori, apărute mai înainte în diferite periodice, toate celelalte se tipăresc pentru prima dată. În transcrierea scrisorilor editorii au respectat cîteva principii fundamentale, intenţionînd, pe de o parte, să nu altereze specificitatea textului, iar pe de altă parte, cititorul contemporan să nu întîmpine greutăţi de receptare la lectură. În consecinţă, chiar dacă ortografia urmează prescripţiile actuale, au fost păstrate intacte toate particularităţile stilistice, dialectale şi sintactico-fonetice, corectîndu-se, cînd era cazul, numai erorile evidente din original ; nume de localităţi sau nuanţe fonetice. În acest fel, specialistul are la îndemînă un material variat care îngăduie nu o dată precizări importante pentru clarificarea nu ştiu cărui moment din curgerea vieţii sau din elaborarea operei, deseori cu mare valoare interpretativă.

Fără îndoială, în *Prefaţa* care deschide volumul, Barbara Kocówna, o cercetătoare cunoscută a operei reymontiene, punctează concludent completările de ordin biografic ori exegetic pe care le aduc scrisorile publicate, rememorînd cu acest prilej întregul itinerariu. Cu toate că în liniile de forţă ale biobibliografiei nu sînt semnalate modificări spectaculare, în destule situaţii de amănunt incertitudinile sînt înlăturate, armătura factologică verificîndu-se pe deplin. Mai rămîn însă suficiente locuri de penumbră, în care lumina documentului n-a pătruns încă. Unele afirmaţii îşi păstrează valabilitatea mai mult în registrul ipotetic, negăsindu-şi, ni se pare, contraforturi solide în volumul de corespondenţă şi nici în straturile ideatice ale operei. Talentul cultivat în spiritul unei estetici distincte, legătura cu socialiştii sau relaţiile noncontradictorii dintre mediu şi scriitor relevă tot atîtea probleme nerezolvate care, fapt esenţial, nu prelungesc răsfrîngeri corespunzătoare, oricît de deformate prin prelucrarea artistică, în nuvelele şi romanele lui Reymont. Dealtminteri, autoarea însăşi formulează unele rezerve în acest sens.

Utilitatea volumului este totuşi indiscutabilă ; nu numai prin datele istorico-literare, preţioase pentru specialişti, ci şi prin farmecul indicibil al romanului deosebit de atractios care se înfiripă pe baza unei biografii doar în aparenţă neverosimile.

4. Literatura polonă de la evul mediu la pozitivism (Literatura polska od średniowiecza do pozytywizmu), ed. a II-a, Varşovia, 1975, 836 p.

Iniţierea unor cercetări ajutătoare s-a împletit de la o vreme cu demersurile de redactare a tratatului de *Istorie a literaturii polone*. Mai ales că primele epoci s-au bucurat de-a lungul timpului de numeroase studii de amănunt şi de sinteză care au înlesnit cuprinderea lor în viziuni închegate de către specialişti reputaţi. Ne referim la cele trei volume apărute pînă acum — *Renesans* (1973) de J. Ziomek, *Barok* (1973) de Cz. Hernas şi *Oświecenie* (*Iluminismul*, 1975) de M. Klimowicz. Pentru perioadele mai apropiate de noi, eforturile complementare continuă însă în paralel, printre lucrările pregătitoare putînd fi enumerate şi cele cu un pronunţat caracter de manual pentru diferite trepte de învăţămînt. În acest sens, alături de istorii literare datorate unor cercetători prestigioşi, dar de formaţie mai veche[1], se tipăresc şi altele întemeiate pe

[1] J. Krzyżanowski, *Istoria literaturii polone* (*Dzieje literatury polskiej*), Varşovia, 1970, 680 p. ; J. Klejner şi Wł. Maciąg, *Schiţă a istoriei literaturii polone* (*Zarys dziejów literatury polskiej*), ediţia II-a revizuită, Wrocław, Varşovia, Cracovia, Gdańsk, 1974, 592 p. ş.a.

investigații mai noi, precum aceea aflată sub îngrijirea regretatului profesor J. Z. Jakubowski, din care a apărut primul volum — *Literatura polonă de la evul mediu la pozitivism* [1].

Într-o prefață intitulată *Despre foloasele istoriei literare*, redactorul responsabil releva cîteva din motivele care hotărăsc utilitatea acestui fel de lucrări. Motive care configurează, în fapt, și scopurile urmărite. Înainte de toate, spune pe bună dreptate J. Z. Jakubowski, o istorie a literaturii trebuie să determine pe cititorii din straturi cît mai deosebite la o cunoaștere mai temeinică a operelor mai vechi, la lectura lor aprofundată. Astfel, omul de azi va rememora contribuția înaintașilor la cultura națională, refăcînd totodată, intelectual și emoțional, itinerariul spiritual parcurs de poporul din care face parte. Reconstituirea tradițiilor îi va permite realizarea joncțiunii dintre trecut și prezent, a continuității, fundamentîndu-i complex atitudinea față de contemporaneitate. Căci îmbogățirea posibilităților comparatiste îngăduie o mai judicioasă apreciere și ierarhizare a valorilor actualității, oferind criterii mai statornice. Asemenea nevoi de ordin socio-cultural, formaționale prin excelență, sînt resimțite pe trepte și în medii diferite — de la școlile elementare și institutele de învățămînt superior, la intelectualii de diverse profesiuni, ca să nu mai vorbim de specialiștii domeniului.

Tot ele impun, ca urmare, profilul cărții și finalitățile de cunoaștere și instructiv sociale, cetățenești, de modelare și autocunoaștere în retrospectivă — finalități care au pus autorilor destule probleme trudnice. Cum să îmbine atitudinea științifică a cercetătorului cu grija pentru funcțiile educaționale? Căror factori să le dea prioritate: procesului istorico-literar, curentelor, problematicii interne specifice literaturii, genurilor și speciilor ori scriitorilor și operei? Ș.a.m.d. Cei cinci autori, universitari cu toții, au rezolvat aceste dificultăți, interferînd schițarea proceselor istorice, social-politice și culturale mai însemnate, care au influențat dezvoltarea fenomenului literar, cu evidențierea marilor personalități creatoare și analiza, fie și sumară, a operelor. Secționînd cronologic materia în epocile tradițional statornicite — *Evul mediu* (J. Pietrusiewiczowa), *Renașterea* (J. Pietrusiewiczowa și J. Rytel), *Barocul* (J. Rytel), *Iluminismul* (Z. Libera), *Romantismul* (M. Straszewska) și *Pozitivismul* (J. Kulczycka-Saloni) — au acordat o atenție precumpănitoare individualităților care au lăsat urmele cele mai adînci în cultura polonă: renascentistului J. Kochanowski, iluministului I. Krasicki, corifeilor romantici sau marilor prozatori ai epocii pozitiviste. Se înțelege, spațiul dintre aceste vîrfuri pe care se reazimă tezaurul literaturii naționale a fost umplut cu informații despre scriitorii de mai mică mărime, aceștia participînd, la rîndul lor, substanțial la împlinirea imaginii tradițiilor artistice. Chiar dacă, din această pricină, pe alocuri textul capătă curgeri de enciclopedie. Prezentarea analitică din unghiuri și pe planuri multiple a fiecărei epoci nu este grevată de actualizări forțate, interpretările urmărind în primul rînd sublinierea celor mai importante valori ale literaturii polone în contextul complex de cultură și de evenimente din care au crescut. Revizuind încă o dată faptele de istorie literară și judecîndu-le de la nivelul cerințelor contemporane, manualul de *Istoria literaturii polone de la evul mediu la pozitivism* constituie un ajutor în munca de elaborare a tratatului.

Stan Velea

---

[2] Referitoare la epoca de după război, trebuie pomenită și: Wł. Maciąg, *Literatura Poloniei Populare 1944 — 1964* (*Literatura Polski Ludowej 1944 — 1964*), Varșovia, 1973, 562, p. ș.a.

Congres de estetică

La cel de-al VIII-lea Congres internațional de estetică, desfășurat la Darmstadt (R.F. Germania) între 30 august — 3 septembrie a.c., Ionel Oprișan, cercetător științific principal la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" a prezentat comunicarea *Dificultăți ale esteticii folclorice.*

Colocviu româno-german

Între 6 — 8 septembrie a.c., a avut loc la București al doilea colocviu româno-german, realizat în colaborare de Universitatea din București și Universitatea „Karl Marx" din Leipzig (R.D.G.). În cadrul colocviului, în ziua de 7 septembrie s-a desfășurat, sub conducerea conf. dr. Paul Cornea, masa rotundă cu tema „Națiune, societate, limbă și cultură în Țările Românești în secolele al XVIII-lea și al XIX-lea". Au luat cuvîntul conf. dr. Paul Cornea (Fac. de limba și literatura română, București), acad. prof. Werner Bahner, dr. Klaus Bochmann și dr. Johannes Thiele (Univ. „Karl Marx", Leipzig), dr. Al. Duțu și dr. Vlad Georgescu (Institutul de studii sud-est europene, București), dr. M. Anghelescu (Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", București), conf. dr. I. Oană (Fac. de limbă și literatură română, București). În cadrul colocviului au mai prezentat comunicări cu subiecte literare, printre alții, prof. dr. Angela Ion, prof. dr. Paul Miclău, conf. dr. C. Bejenaru, lect. Irina Bădescu, asist. dr. Ileana Vîrtosu (Fac. de limbi romanice, București).

Contacte româno-polone

Între 24 sept. — 15 oct. a.c., dr. Stan Velea, cercetător științific principal la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a efectuat o călătorie în R. P. Polonă pentru documentare în problemele Renașterii poloneze. În cadrul acestei deplasări și a contactelor avute la Institutul de cercetări literare din Varșovia, dr. Stan Velea s-a întîlnit cu prof. J. Ziomek, prof. Z. Libera, dr. Z. Goliński, dr. doc. K. Sirocka, cu scriitoarea Danuta Bienkowska, cunoscută traducătoare a literaturii române în limba polonă, și cu alți specialiști.

Simbolul Șeherezadei în cărțile populare

La invitația Institutului de filologie romanică (condus de prof. F. Karlinger) de la Universitatea din Salzburg (Austria) și a Societății internaționale pentru studiul cărților populare, cu sediul în aceeași localitate, dr. Mircea Anghelescu, cercetător științific principal la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu", a prezentat în ziua de 8 oct. a.c. comunicarea „Simbolul Șeherezadei în cărțile populare".

Călătorie de documentare

Între 12 — 22 octombrie a.c., dr. M. Anghelescu, cercetător științific principal la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu" și secretar științific al Institutului, a efectuat o călătorie în R. S. Cehoslovacă pentru documentare în problemele barocului literar și ale relațiilor cu literaturile orientale în sec. XVII — XVIII. În cadrul acestei călătorii, care a inclus vizite la Institutul de literatură cehă și mondială din Praga, la Institutul de orientalistică, la Muzeul de literatură din Brno, dr. M. Anghelescu s-a întîlnit cu prof. Milan Kopecký, șeful catedrei de literatură cehă veche de la Universitatea din Brno.

Simpozion româno-iugoslav

Între 21 — 25 oct. 1976, a avut loc la București simpozionul „Raporturi culturale, literare și lingvistice româno-iugoslave", organizat de Universitatea din București, Facultatea de limbi slave. Între cele peste 80 de comunicări prezentate de cercetători români și iugoslavi, 43 au avut subiecte de literatură

și istorie culturală. Cinci comunicări au fost prezentate de membri ai Institutului de istorie și teorie literară „G. Călinescu" : I. C. Chițimia, *Primele tipărituri slavo-române și importanța lor în contextul relațiilor româno-iugoslave*, Cătălina Velculescu, *Raportul dintre „Alexandria" sîrbească și „Viața lui Nifon"*, Mihai Moraru, *„Voinicul și moartea" în variantele românești și sîrbești*, Liliana Botez, *Motivul soarelui în literatura veche română și sîrbă* și Nedret Mamut, *Elemente comune în paremiologia română și sîrbă*. Printre alte comunicări menționăm : Radu Flora (Belgrad), *Relațiile lui B. P. Hasdeu cu sîrbii*, Dj. Trifunović (Belgrad), *Izrazi unutarnjih stanja u Camblakovoj prozi nastaloj u Moldavji i Srbiji*, G. Mihăilă (București), *Sursele sîrbești ale „Cronicii universale " a lui Mihai Moxa*, Dr. Novakov, (Zrenjanin), *Gundulićeva vizija hoćismke bitke*, Oct. Păun (București), *Eroul întemnițat în eposul românesc și cel sîrbocroat*. Dragiša Živković (Novi Sad), *Neki aspecti srpske i rumunske književnosti epohe romantizma kao literatura*, Mircea Popa (Cluj), *Nicolae Tincu-Velia profesor la Virșeț*, C. Barboricâ (București), *Al. Odobescu despre poezia populară sîrbă*, M. Jivcovici (București), *Scriitorii iugoslavi Veljko Petrović și Prežihov Voranc despre România*, M. Gheorghievici (București), *Laza Lazarović na rumunskom*.

Vizită

În ziua de 1 oct. a.c., prof. Claude Pichois de la Universitatea din Vanderhilt, Nashiville, (S.U.A.), a făcut o vizită la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu". Prof. Pichois a fost primit de prof. dr. doc. Zoe Dumitrescu-Bușulenga, vicepreședinte al Academiei de Științe Sociale și Politice, directorul Institutului, și s-a întîlnit cu un grup de specialiști. Au luat parte la întîlnire dr. N. Balotă, dr. Marin Bucur, dr. Emil Manu, dr. Al. Săndulescu de la Institutul de istorie și teorie literară „G. Călinescu". Au mai participat prof. Al. Balaci, membru corespondent al Academiei, prof. D. Păcurariu, conf. P. Cornea, conf. Al. Hanță, conf. S. Răducanu, conf. I. A. Preda, conf. C. Bejenaru.

THE REVIEW OF LITERARY HISTORY AND THEORY contributes to the scientific appreciation of the national literary patrimony, to the development of studies and researches in history and theory of literature, in world and comparative literature, aesthetics and folklore. The review publishes studies, articles, debates, commentaries on scientific life aiming at giving information about the results attained in these domains in our country and abroad, at encouraging the exchange of ideas, initiatives, work hypotheses, points of view and new methods of exploration and interpretation of the literary phenomenon.

★

The Review is addresed to literary and historians, comparatists, aestheticians and folklorists, critics and writers, research-workers and publicists, professors and students.

★

Signed by well-known specialists, by members of the professorial staff, by Romanian and foreign research-workers, the published papers attempt to open up new perspectives concerning the investigation and the complex understanding of the domains tackled, to promote the Romanian point of view in contemporary literary research work.

★

Collaborators are requested to send their texts typewritten in conformity with current usages, the responsability for their contents being considered integrally theirs. The authors are entitled to 30 extracts free of charge for every published paper. Unpublished manuscripts are not returned. The mail, the books and periodicals for review and exchange will be sent to the address of the review.

★

The review effectuates exchange of similar publications with publishing houses, bulletins from different universities, departments and seminars, societies, libraries, associations and scientific institutions from all over the world and with other printed matter of a similar type.

BIBLIOTECA „ASTRA"
SIBIU

Volume elaborate de Institutul de istorie şi teorie literară „G. Călinescu", apărute în 1976:

- Sub red. PAUL CORNEA: *Structuri tematice şi retorico-stilistice în romantismul românesc*, Editura Academiei R.S.R., 265 p., 22 lei.
- Sub red. OVIDIU PAPADIMA, *Reviste literare româneşti de la începutul sec. al XX-lea*, Editura Academiei R.S.R., 168 p., 14 lei.
- PAUL CORNEA, ELENA PIRU, ROXANA SORESCU, *Documente şi manuscrise literare*, vol. III. Editura Academiei R.S.R., 474 p., 34 lei.
- Sub red. AL. SĂNDULESCU, *Dicţionar de termeni literari*, Editura Academiei R.S.R., 493 p., 28 lei.
- MIHAI MORARU — CĂTĂLINA VELCULESCU, *Bibliografia analitică a cărţilor populare lirice*, Partea I, Editura Academiei R.S.R., 243 p., 19 lei.

REVISTA DE ISTORIE ŞI TEORIE LITERARĂ
TOMUL 25, NR. 4, 1976

Lei 25